Istoria ilustrată a picturii

1000 de reproduceri în culori

E destul de temerară încercarea de a realiza, într-un singur volum, o *Istorie a picturii* care să-l conducă pe cititor de la primele manifestări de artă rupestră pînă la cele mai recente produse ale artei abstracte. A fost necesar să se urmărească liniile mari ale acestei evoluții, avînd grijă totodată ca ponderea principală să o aibă personalitatea artiștilor și analiza operei lor.

Aproape șase sute de artiști sînt situați în perspectiva lor istorică și mai bine de trei sute dintre ei sînt amănunțit studiați cu ajutorul unui corp de ilustrații de o amploare fără precedent: *1000 de reproduceri în culori*.

336 pagini
1000 de reproduceri
în culori

Istoria ilustrată a picturii

de la arta rupestră la arta abstractă

În românește de

Sorin Mărculescu

Istoria ilustrată a picturii

de la arta rupestră la arta abstractă

EDITURA MERIDIANE
București, 1968

Reproducerile realizate în tipografiile
J.-M. Monnier şi *Schmit*, Franţa.
Clişee: *Clichés Union*, Paris.

Histoire illustrée de la peinture
de l'art rupestre à l'art abstrait

© Fernand Hazan Éditeur, Paris 1961
Droits de reproduction réservés
S.P.A.D.E.M. et A.D.A.G.P., Paris

Cuvînt înainte

Orice istorie a artei comportă, în realizarea ei, un grad de incertitudine și n-am ignorat nici unul din riscurile ce pîndesc năzuința de a schița într-un singur volum evoluția picturii de-a lungul atîtor veacuri și în atîtea țări.

Ne-am mărginit, de bună seamă, la liniile mari ale acestei evoluții, deoarece am ținut ca în economia cărții locul cel mai însemnat să-l ocupe prezentarea personalității artiștilor și analiza operei lor. Aproape șase sute de pictori sînt reintegrați în perspectiva lor istorică, și mai bine de trei sute dintre ei sînt amănunțit studiați, mulțumită și celor o mie de ilustrații îr culori.

Astfel, cititorul care va răsfoi această *Istorie* va vedea închegîndu-se, din aproape în aproape, limbajul universal al picturii, așa cum fiecare maestru l-a plăsmuit pentru sine, înainte de a-l transmite, îmbogățit și împrospătat, urmașilor săi imediați sau îndepărtați.

Editura

CUPRINS

		Pag.
LUC BENOIST	Arta rupestră	1
JEAN YOYOTTE	Pictura egipteană	2
PIERRE DEVAMBEZ	Pictura etruscă	8
	Pictura greacă	10
	Pictura romană	12
	Pictura egipto-romană	15
JEAN A. KEIM	Arta bizantină	16
PAUL-HENRI MICHEL	Miniaturile: precarolingiene, carolingiene, ottoniene și romanice	18
	Pictura romanică	22
JEAN A. KEIM	Arta icoanelor	26
ANDRÉ CHASTEL	Duecento-ul	28
	Trecento-ul florentin	30
	Trecento-ul sienez	32
	Stilul gotic internațional	38
	Quattrocento-ul sienez	42
	Quattrocento-ul florentin	44
	Quattrocento-ul în Umbria	54
	Quattrocento-ul la Padova	58
	Quattrocento-ul la Ferrara	60
	Quattrocento-ul venețian	61
	Quattrocento-ul florentin (II)	66
LUC BENOIST	Secolul al XV-lea în Franța	72
	Școala franco-flamandă din secolul al XV-lea	80
PIERRE DU COLOMBIER	Pictura veche din Țările de Jos	81
JEAN CASSOU	Secolul al XV-lea în Spania	96
	Secolul al XV-lea în Portugalia	97
PIERRE DU COLOMBIER	Școala germană în secolul al XV-lea	98
ANDRÉ CHASTEL	Cinquecento-ul	108
LUC BENOIST	Renașterea în Franța	126
PIERRE DU COLOMBIER	Școala germană în secolul al XVI-lea	132
	Școala din Țările de Jos în secolul al XVI-lea	142
JEAN CASSOU	Secolul al XVI-lea în Spania	151
ANDRÉ CHASTEL	Caravaggio și luminismul	154

JEAN CASSOU	Secolul al XVII-lea în Spania	158
PIERRE DU COLOMBIER	Şcoala flamandă în secolul al XVII-lea	164
CLAUDE ROGER-MARX	Şcoala olandeză în secolul al XVII-lea	172
	Peisajul olandez	182
LUC BENOIST	Secolul al XVII-lea în Franța	184
	Secolul al XVIII-lea în Franța	193
ANDRÉ CHASTEL	Şcoala venețiană în secolul al XVIII-lea	203
JEAN CASSOU	Secolul al XVIII-lea în Spania	208
MICHAEL MIDDLETON	Şcoala engleză în secolul al XVIII-lea	210
	Şcoala engleză în secolul al XIX-lea	215
	Prerafaeliții	222
PIERRE DU COLOMBIER	Romantismul german	223
CLAUDE ROGER-MARX	Neoclasicismul în Franța	224
	Secolul al XIX-lea în Franța	228
	Realismul în Franța	240
PIERRE DU COLOMBIER	Simbolismul	242
MICHAEL MIDDLETON	Simbolismul	243
JOSEPH-ÉMILE MULLER	Impresionismul	244
	Reacția contra impresionismului	254
	Neoimpresionismul	258
	Reacția contra impresionismului (II)	260
	Simbolismul și grupul Nabi	266
	Fauvismul	270
	Reacția contra fauvismului	278
	Cubismul	280
	Futurismul	294
	Pictura metafizică	295
	Expresionismul	296
	Gruparea « Die Brücke»	300
	Gruparea « Der Blaue Reiter»	302
	Expresionismul flamand	306
	Expresionismul, Şcoala de la Paris	308
	Pictura naivă	311
	Dadaismul	314
	Suprarealismul	315
	Pictura abstractă	318

Cele mai vechi urme de activitate picturală sînt imaginile rupestre (sau parietale) — adică pictate sau gravate pe stîncă — și care au fost conservate mulțumită poziției lor greu accesibile, sau blocării ulterioare a intrării peșterilor ce le adăposteau. Aceste rămășițe ale culturii paleolitice, contemporană cu ultima glaciație, datează de 10.000—30.000 de ani î.e.n. Localizarea lor geografică este, evident, foarte dispersată. Totuși, zona așezărilor cercetate pînă azi este practic eurafricană; ea se întinde din valea Dordogne-ei pînă în Natal, trecînd prin Levantul spaniol. Complexele cele mai vestite sînt : grota Lascaux, în Franța, și cea de la Altamira, în Spania.

Pe atunci, oamenii erau încă doar vînători și păstori. De aceea, alături de reni, mamuți, bizoni, specii dispărute sau emigrate în alte zone climatice, găsim reprezentate bovine și cai. Aceste figuri animale, care ating uneori mărimea naturală, ne uimesc prin vigoarea tușei, perfecțiunea atitudinilor și siguranța trăsăturilor, tot atîtea mărturii ale unei rare ascuțimi a simțurilor și ale unei îndemînări magistrale. Executate cu degetul, cu dăltița, cu penelul din fibră de scoarță sau cu trestia, picturile nu folosesc decît culori minerale, ocru galben, ocru roșu și negru. Ele înfățișează scene de vînătoare, dansuri rituale sau războinice, dar cel mai adesea animale izolate. Cît despre explicațiile ce li se pot da, acestea pornesc de la ipoteza cea mai elementară — o practică magică în folosul vînătorii — , pînă la cea mai înaltă, adică reprezentarea simbolică a forțelor religioase care veghează rosturile cosmice și riturile de inițiere tribală. Cum spiritualitatea nu reflectă fidel nivelul economiei, nimic nu ne oprește să presupunem că peșterile împodobite, al căror decor e deseori ascuns departe de intrare, prefigurează cele mai vechi sanctuare rupestre din epoca istorică.

PEȘTERA LASCAUX. TAUR ȘI VACĂ ROȘIE. MAREA SALĂ, PERETELE DIN DREAPTA

PEȘTERA LASCAUX. TAUR, DEDESUBT VACĂ ROȘIE. MAREA SALĂ, PERETELE DIN STÎNGA

PEȘTERA LASCAUX. VACĂ ROȘIE ȘI CAL. TAVAN, PARTEA DIN DREAPTA

PEȘTERA DE LA ALTAMIRA. BIZON SĂRIND. (RELEVEU DE ABATELE BREUIL)

MUZICANTE. TEBA, MORMÎNTUL LUI NAKHT. MIJLOCUL DINASTIEI A XVIII-A

PORTRET DE NOBILĂ. TEBA, MORMÎNTUL LUI MENNA. MIJLOCUL DINASTIEI A XVIII-A

SCENĂ DE OSPĂȚ FUNERAR. TEBA, MORMÎNTUL LUI NAKHT. MIJLOCUL DINASTIEI A XVIII-A

Îndată după închegarea stilului lor propriu, adică pe la începutul celui de-al treilea mileniu î.e.n., vechii egipteni au dat o largă utilizare policromiei. Arta lor era o « magie a formelor », nu în sensul metaforic sau metafizic atribuit acestei expresii de către esteticienii moderni, ci în sensul cel mai concret. În concepția lor imaginile unei persoane sau ale unui obiect reproduc durabil și dedublează integral realitatea persoanei sau a obiectului : portretul e la fel de adevărat, la fel de viu ca și modelul, conform principiului pe care se întemeiază practica farmecelor. De asemenea, reprezentarea unui act repetă actul și îl va repeta atita timp cît îi va dura imaginea. Ca atare, confecționarea de imagini a fost folosită la nevoie pentru a-i neutraliza pe vrăjmașii zeilor, regilor și oamenilor, fiind însă pusă mai ales în slujba unei magii albe. Spre a îngriji trupul zeilor protectori ai lumii se modelează idoli ; spre a le da viață veșnică oamenilor li se ridică statui. Pentru ca activitățile ce însuflețesc divinitățile și oamenii să fie îndeplinite în veci, imaginile acestor activități sînt desenate pe pereții templelor și ai capelelor mortuare.

Atît sculptura (ronde-bosse) cît și artele grafice tind astfel să creeze forme capabile să exprime și să păstreze complet și în adevăr esența și atributele ființelor. În plus, viața și supraviețuirea sînt în mare măsură determinate de lumina soarelui. Culoarea fiind un semn esențial de identificare și legată de aspectul oricărei făpturi luminate, egipteanul va picta în culori totul : clădiri, statui, desene. Culorile trebuie să fie reale, ceea ce nu înseamnă că sînt neapărat « realiste », de vreme ce rostul lor e de a transmite o viață ideală, cît mai bogată și mai frumoasă cu putință, obiectului figurat. Așa se explică, de pildă, că, după o tradiție de origine obscură, bărbatul frumos va fi totdeauna pictat cu un brun viril, iar femeia, grațioasă pentru veșnicie, va fi

colorată delicat într-un galben deschis. Desenul care delimitează și poartă culoarea trebuie să fie tot real : el va pune în valoare elementele esențiale dintr-o scenă, atributele indispensabile ale unei persoane sau ale unui obiect. Un spirit de « analiză abstractă » a condus fără îndoială elaborarea convențiilor sau, mai precis, a canoanelor expresive ale desenului faraonic. Zeii, regii, morții glorioși sînt mai înalți decît celelalte personaje tocmai pentru a-și afirma și confirma puterea superioară. Și tocmai pentru a fi completă, figurarea corpului omenesc îmbină viziunea din față și cea din profil, iar reprezentarea unui edificiu face media între plan și elevație. În cutare scenă se va pune în evidență un obiect important care, într-o perspectivă corectă, ar fi trebuit să rămînă parțial neobservat.

Dar — trebuie s-o recunoaștem — demersul acesta selectiv care li se atribuie primilor artiști egipteni nu pare a fi fost împins pînă la ultima limită, cel puțin după logica noastră. Doar un egiptean reînviat ar reuși, poate, să ne lămurească în virtutea căror speculații mitologice sau intenții magice, oamenii desenați în profil nu au decît un ochi (conform viziunii retiniene), dar un ochi văzut din față (pe cînd o viziune abstractă totală ar impune doi ochi). Ne-ar spune, poate, de ce personajele au două picioare stîngi sau două picioare drepte (ceea ce contravine unei alegeri cît se poate de complete). Spunem « poate ». De fapt, e aproape neîndoielnic că, o dată depășite cele dintîi stadii, canoanele expresive au fost urmate cu îndîrjire de marea masă a artiștilor pentru faptul că erau conforme cu « intențiile strămoșilor ». Obiceiurile antice, considerate ca o moștenire a vremurilor de aur primordiale, au fost efectiv, în societatea faraonică, prototipul adevărului și al eficienței în politică, în morală, în materie religioasă. Un alt principiu constant al eticii egiptene, cumpătarea, che-

BOCITOARE. TEBA, MORMÎNTUL SCRIBULUI REGAL HOREMHEB. DOMNIA LUI TUTMOS AL IV-LEA

SOȚIE LUÎNDU-ȘI RĂMAS BUN DE LA DEFUNCT. TEBA, MORMÎNTUL LUI NEBAMON ȘI IPUKY. SFÎRȘITUL DINASTIEI A XVIII-A

NAVIGAȚIE FUNERARĂ SPRE ABYDOS. TEBA, MORMÎNTUL LUI MENNA. MIJLOCUL DINASTIEI A XVIII-A

MĂSURAREA LANULUI DE GRÎU. TEBA, MORMÎNTUL LUI MENNA. MIJLOCUL DINASTIEI A XVIII-A

SCENĂ DE SECERIȘ. TEBA, MORMÎNTUL LUI NAKHT. MIJLOCUL DINASTIEI A XVIII-A

TREIERIȘ. TEBA, MORMÎNTUL LUI MENNA. MIJLOCUL DINASTIEI A XVIII-A

SCENĂ LA CULESUL VIILOR: TEASCUL. TEBA, MORMÎNTUL LUI IPUY DINASTIA A XIX-A

zășie divină a ordinii și a fericirii, ar putea explica sobrietatea tipică a stilului. Prin grupări, simetrii și asimetrii calculate, desenatorul sugerează lesne mișcarea, iuțeala, efortul, însă chiar cînd relatează îndeletnicirile trepidante ale țăranilor, ale pescarilor, ale soldaților egipteni, gesturilor lor productive sau triumfătoare le imprimă pecetea unei înalte seninătăți, efectele de tumult, zvîrcolirile, aglomerările haotice fiind rezervate, prin contrast, pentru descrierea ființelor menite distrugerii (vînat, inamici).

Pentru noi, cele mai atrăgătoare picturi egiptene nu sînt scenele rituale din temple — deși găsim și printre ele ansambluri viguroase —, ci imaginile întîlnite în camerele funerare ale nobililor. Fie că trebuiau să reprezinte domeniile unui demnitar sau să reînvie activitățile publice ale unui funcționar, ele erau o prelungire a vieții de fiecare zi, înfățișînd atît muncile țăranilor și meșteșugarilor care produc, cît și ocupațiile slujbașilor care controlează și înregistrează. Nici plăcerile nu le vor uita morții: ospățul funerar, din care se împărtășesc viii și morții, e însoțit de atracții; vînătoarea de păsări și pescuitul sînt operații magice împotriva dușmanilor defunctului, dar și o destindere pe care acesta și-o îngăduie prin bălțile proaspete și vesele. E tratat pînă și momentul ultim al existenței pămîntești: funeraliile, cărora li se fixează pe veci ritualul dătător de viață, precum și tristețea.

Deși totul e repartizat în registre verticale și în panouri orizontale, vizitatorul, aflat între cei patru pereți, nu are impresia că se află în fața unei juxtapuneri de tablouri. Încăperea întreagă este suportul pe care se exprimă magia artei (e adevărat că — pentru studiu — trebuie să decupăm ansamblul în «tablouri» și în «detalii», ceea ce face să se piardă o parte din spiritul artei egiptene). O uimitoare știință a regiei, pusă în slujba regulilor rituale care

dictează ordonarea scenelor, dragostea de viață și de cotidian, umorul discret ce răzbate din «anecdote», transpunerea desăvîrșită a mediului (apăsător și închistat, senin și rustic, încordat și sacru), iată calitățile permanente ale picturii egiptene.

Desenul egiptean e, desigur, produsul unei activități cu scop, înainte de toate, utilitar. Dar nu trebuie să credem că preocupările propriu-zis estetice le-au fost străine pictorilor Egiptului antic. Funcționar al regelui sau al unui templu, artistul e un tehnician, pus uneori alături de ipsosar, dar e un tehnician distins, care se află pe același plan cu medicul sau coaforul. Pictorul își are mîndria meseriei sale, nobilul ține să-l numere printre familiarii săi. Fiind scrib, are adesea o cultură generală: pe la 2400 î.e.n., un ministru s-a îndeletnicit cu pictura; în secolul al XIV-lea, pictorii care au împodobit hipogeele din Valea Regilor citesc autori clasici și unii scriu psalmi de o înaltă calitate poetică. Astfel, în artă ca și în regimul său politic, în tehnici, în credințe, Egiptul îmbină două tendințe, una divină, supraumană, primitivă, îndepărtată, cealaltă umană, cotidiană și modernă. Picturile din mormintele tebane de pe vremea celei de-a XVIII-a dinastii (1550—1340), avînd culoarea întinsă uniform (« à plat »), vădesc cel mai frapant spirit modern.

Sîntem îndreptățiți să selectăm din aceste hipogee florilegiul picturii egiptene, fără a uita însă că ele nu înseamnă decît un scurt interval și numai o variantă a unei arte grafice de trei ori milenare. Aici, egipteanul caută într-adevăr «aplatul mural», dar concluzia trebuie formulată *cum grano salis*. În mod normal, desenul care împodobește un perete de cavou trebuie tratat într-un ușor relief ale cărui planuri, oricît de pierdute și de nuanțate ar fi, evocă *volumul* obiectelor. Pictura cea mai apreciată de zei și de răposați nu a fost «fresca», ci basorelieful pictat. Totuși, dacă

TÎMPLARI. TEBA, MORMÎNTUL LUI NEBAMON ȘI IPUKY. SFÎRȘITUL DINASTIEI A XVIII-A

ZIDARI LA LUCRU. TEBA, MORMÎNTUL LUI REKHMIRÉ. DOMNIA LUI TUTMOS AL III-LEA

CÎNTĂRIREA AURULUI PENTRU GIUVAERGII. TEBA, MORMÎNTUL LUI REKHMIRÉ. DOMNIA LUI TUTMOS AL III-LEA

PĂSĂRI.
DETALIU
DINTR-O SCENĂ
DE VÎNĂTOARE
ŞI PESCUIT.
TEBA,
MORMÎNTUL
SCRIBULUI REGAL
HOREMHEB.
DOMNIA LUI
TUTMOS AL IV-LEA

VÎNĂTOARE
DE PĂSĂRI
ÎN BĂLŢI.
DETALIU
DINTR-O SCENĂ
DE VÎNĂTOARE
ŞI PESCUIT.
TEBA,
MORMÎNTUL
LUI NAKHT.
MIJLOCUL
DINASTIEI A XVIII-A

roca în care e săpat mormîntul se dovedeşte a fi excesiv de friabilă — ceea ce se şi petrece în genere în munţii Tebei — ea e mascată sub un strat de tencuială sau chiar sub un cofraj de cărămidă, apoi se desenează şi se pictează în aplat pe un strat de ipsos. În aceste morminte de nobili, artiştii de elită au putut dezvolta un stil cvasiautonom faţă de arta reliefului, practicînd pictura pură. Canoanele lor de bază, uneltele (penel, pensulă), paleta lor, (căr-, bune, ocruri galbene şi roşii frite albastre şi verzi) nu se deosebeau de cele ale înaintaşilor lor. Încă din primele două dinastii, rogojinele pictate în tehnică iluzionistă denotă o mare iscusinţă în întregirea ritmicii motivelor geometrice prin grupări de culori încă din a treia dinastie, se cunoşteau procedee picturale de redare a vinelor lemnului, a împestriţărilor

RAŢĂ SĂLBATICĂ
ŞI PEŞTI.
DETALIU
DINTR-O SCENĂ
DE VÎNĂTOARE
ŞI PESCUIT.
TEBA,
MORMÎNTUL
LUI MENNA.
MIJLOCUL
DINASTIEI A XVIII A

granitului. La Meidum sub cea de-a IV-a dinastie, la Beni-Hassan sub cea de-a XII-a, știința picturii era stăpînă pe o bună parte din mijloacele sale. Dar, la apogeul Noului Imperiu, artiștii tebani, descoperind sau redescoperind bucuriile picturii pure, au atins o subtilitate a liniei și a coloritului necunoscută pînă atunci.

Moștenitori ai artei Regatului Mijlociu, cei dintîi pictori din dinastia a XVIII-a juxtapun pe fonduri albăstrii imagini adeseori țepene, dar, sub domnia lui Tutmos al III-lea, din arhaismul acesta se contureazӑ un stil clasic. În mormîntul lui Rekhmirê, unde repertoriul iconografic e dintre cele mai diverse, canoanele grafice sînt întrucîtva încălcate, formele se mai mlădiază, grupurile devin mai dense și mai însuflețite, tentele mai variate ca în trecut. Autonomia picturii se afirmă. O grație spontană se strecoară sub demnitatea tradițională, culorile pe fond alb-gălbui devin mai fluide: sub Amenofis al II-lea apare un «stil grațios». Trupurile feminine cele mai suave, vălurile de in cele mai străvezii, «naturile moarte» *(sic)* cele mai ispititoare, bălțile cele mai răcoroase apar în vremea succesorului său Tutmos al IV-lea (mormintele lui Nakht și Menna). Sub domnia culminantă a lui Amenofis al III-lea, la Ramosé, scriitura pictorilor tebani atinge marele clasicism, îmbinînd o știință aproape prea savantă cu o minuțiozitate căutată. La începutul dinastiei a XIX-a, un soi de vulgaritate surîzătoare însuflețește încă cei cîțiva pereți pe care sînt reproduse muncile zilnice (Ipuy), dar, în timp ce acestea fac loc unui repertoriu exclusiv religios, pictorii ramesizi se văd curînd reduși la «îmbogățirea», cu virtuozitate, a imaginilor defuncților: bijuterii complicate, falduri savante, arbori sacri tratați ca niște tapiserii strălucitoare. O dată cu decadența Noului Imperiu, școala de pictură tebană eșuează într-un artizanat îngust și dispare.

PĂSĂRI DEASUPRA DESIȘURILOR DE PAPIRUS. DETALIU DINTR-O SCENĂ DE VÎNĂTOARE ȘI PESCUIT. TEBA, MORMÎNTUL LUI NAKHT. MIJLOCUL DINASTIEI A XVIII-A

FATA LUI MENNA CU PĂSĂRI ȘI FLORI DE LOTUS ÎN MÎNĂ. TEBA, MORMÎNTUL LUI MENNA. MIJLOCUL DINASTIEI A XVIII-A

PEȘTI. DETALIU DINTR-O SCENĂ DE VÎNĂTOARE ȘI PESCUIT. TEBA, MORMÎNTUL LUI MENNA. MIJLOCUL DINASTIEI A XVIII-A

URNĂ DE INCINERARE; LUT ARS PICTAT. SECOLUL AL V-LEA Î.E.N. MUZEUL DIN TARQUINIA

CĂLĂREȚ. MORMÎNTUL TAURILOR. MIJLOCUL SECOLULUI AL VI-LEA Î.E.N. TARQUINIA

DANSATOARE ȘI DANSATOR. MORMÎNTUL LEILOR. PE LA 520 Î.E.N. TARQUINIA

Etruscii sînt unul dintre popoarele Antichității a căror pictură este cel mai bine cunoscută, mulțumită obiceiului lor de a-și îngropa morții într-o veritabilă încăpere menită să-i reamintească defunctului viața pe care-o dusese. Mormintele, zidite trainic, au apărat de atingerile timpului frescele sau picturile pe pămînt ars din interior. Fără îndoială, umezeala și alte accidente au deteriorat multe din aceste opere, dar etruscii construiseră atîtea, încît tot ne-a rămas o zestre destul de bogată. Faza cea mai veche, reprezentată, din nefericire, doar printr-un mic număr de documente, a suferit o foarte puternică influență orientală. Sînt cunoscute afinitățile dintre asiatici și etrusci și nu-i de mirare că, asemenea grecilor cu cîteva zeci de ani înainte, etruscii au împrumutat din artele Răsăritului motive și teme care le erau cu siguranță mai puțin străine decît elenilor.

De imitarea destul de strînsă a Orientului, căreia i se consacraseră pînă în primele decade ale secolului al VI-lea, etruscii nu se eliberaseră decît pentru a se supune școlii grecești, și chiar în operele lor cele mai izbutite se simte că măcar tehnica provine, după epocă, din Corint sau Atena.

Inspirația e totuși destul de diferită pentru a li se putea recunoaște pe bună dreptate pictorilor etrusci o autentică origina-

OFRANDA CUPEI. MORMÎNTUL BARONULUI. CĂTRE 500 Î.E.N. TARQUINIA

litate. Scenele care se întind de-a lungul pereților mormîntului, și uneori se revarsă pe frontonul interior lăsat între pantele plafonului, ne seduc prin vioiciunea lor lipsită de orice academism.

Acum, în al VI-lea veac, cînd Etruria cunoaște o prosperitate fără seamăn, bucuria vieții se desfășoară în jurul mortului cu o libertate care adesea îi lipsește artei grecești. Temele preferate sînt dansurile, ospețele, jocurile sportive, scenele de vînătoare sau de pescuit, și moartea e dată uitării în fața veseliei de care par cuprinse, ca și pictorul însuși, diferitele personaje ce populează compoziția.

Pictura greacă se consacră — exclusiv, putem spune — reprezentării ființei umane ; animalele și natura nu ocupau decît locul necesar înțelegerii episodului zugrăvit : un sfinx, dacă era vorba de Oedip, un arbore ca să indice locul acțiunii, un cîine în cadrul unui decor familiar. La etrusci, dimpotrivă, omul nu trăiește într-o lume închisă : plante desenate cu dragoste, frunzișuri delicate, păsări cocoțate pe ramuri sau în zbor amintesc că populația aceasta de țărani știa să privească în jurul ei și că aprecia frumusețea unui peisaj.

Se pare că etruscilor nu li se poate atribui meritul unor descoperiri tehnice sau unor cercetări savante : aici n-au făcut decît să-i imite pe greci, și pictorii lor n-au creat operele cele mai apropiate de sensibilitatea noastră în momentul cînd și-au stăpînit cel mai bine tehnica. Le sîntem recunoscători, desigur, de a ne fi dat o idee despre ceea ce erau, atunci, o frescă, un tablou grecesc — valoarea lor documentară e, în această privință, inestimabilă —, dar ne plac mai mult, fiindcă sînt mai pline de prospețime, mai directe, panourile în care se exprimă, în toată savoarea ei, voioșia sănătoasă a unui popor tînăr.

FLAUTIST. MORMÎNTUL LEOPARZILOR. 480-470 Î.E.N. TARQUINIA

DANSATOARE. MORMÎNTUL TRICLINIULUI. CĂTRE 470 Î.E.N. MUZEUL DIN TARQUINIA

CAP DE FEMEIE. MORMÎNTUL CĂPCĂUNULUI. SFÎRȘITUL SECOLULUI AL IV-LEA Î.E.N. TARQUINIA

CAP DE FATĂ, ZISĂ « PARIZIANCA ». FRESCĂ CRETANĂ. SECOLUL AL XV-LEA (?) Î.E.N. MUZEUL ARHEOLOGIC, HERAKLION

PURTĂTOR DE AMFORĂ. FRESCĂ CRETANĂ (MULT RESTAURATĂ). SECOLUL AL XVI-LEA Î.E.N. PALATUL LUI MINOS, CNOSSOS

DESPĂRŢIREA LUI HECTOR DE ANDROMACA. PE LA 525 Î.E.N. MUZEUL DIN WÜRZBURG

Mutrişoară de midinetă, cu nas în vînt şi buze prea roşii, cu ochi ce invadează jumătate din faţă, un cîrlionţ pe frunte, cascadă bogată de păr pe ceafă — nu-i o schiţă de Toulouse-Lautrec, ci un detaliu dintr-o frescă ce împodobea palatul de la Cnossos din Creta, cu vreo mie cinci sute de ani î.e.n. Alte picturi, încă şi mai vechi sau contemporane, ne lasă aceeaşi impresie de spontaneitate proaspătă: peşti-zburători al căror dans desenează un arabesc pe un peisaj marin; o pisică la pîndă, cu labele încordate, arcuindu-se, gata să sară în spinarea unui fazan, sau un grup de doamne fiecare asistînd la o tauromahie. Artiştii epocii nu se încurcau în reguli, priveau natura, se bucurau de peisaj, se amuzau de vioiciunea unei mişcări şi, sacrificînd cu bună ştiinţă toate amănuntele inutile, n-aveau alt scop decît să le sugereze impresii privitorilor.

Aceeaşi dorinţă îi însufleţea şi pe urmaşii şi elevii lor din veacurile miceniene, dar noii pictori, aparţinînd unei alte rase, unui alt spirit, n-au izbutit decît rar să redea cu tot atîta intensitate aspectele fugitive ale vieţii: un soi de înţepenire le paralizează spontaneitatea pe care zadarnic se străduiesc s-o dobîndească.

Cu totul alte tendinţe îşi fac loc cînd, spre finele mileniului al II-lea, cuceritori veniţi din nord cotropesc Grecia unde se instaurează o nouă civilizaţie. Timp de aproape două veacuri domneşte o artă total abstractă, în care spiritul decorativ se manifestă prin savante compoziţii alcătuite în întregime din linii ce se frîng, se întretaie, se juxtapun în pătrate, în triunghiuri, în meandre şi în cruci gamate. Cînd, puţin după anul 800 î.e.n., reapare, după această lungă întrerupere, figura

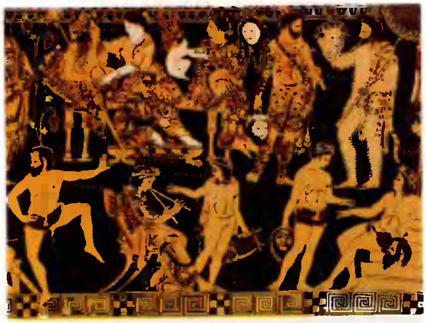
umană, nu vedem decît marionete schematizate, construite în unghiuri, concepute parcă într-un spirit pur geometric. Dar cum să vorbim de pictură de vreme ce, chiar din această epocă şi pentru încă multe secole, pictura nu ne e cunoscută decît după siluetele desenate de meşteşugari pe pîntecele vaselor: e sigur că existau decoraţii murale, tablouri de şevalet, dar timpul le-a distrus pe toate şi n-am fi avut idee despre ele dacă grecii n-ar fi ţinut să-şi înfrumuseţeze recipientele de lut ars de care se slujeau, ilustrîndu-le cu legende eroice şi detalii din viaţa zilnică.

Gustul imaginii i-a împins, fără îndoială, să iasă din geometrism. La şcoala Orientului, în tot cursul veacului al VII-lea, au învăţat să deseneze forme vii: dar nu forme cunoscute direct, ci monştri, fiare sîngeroase, pe care le copiau ca atare după modele asiatice, avînd totuşi ocazia de a-şi exersa astfel mîna şi de-a se apropia de viaţă.

Această experienţă le-a permis pictorilor, dînd mai întîi figurilor aspectul de siluete negre, apoi detaşînd pe fond închis roşul lutului ars, să reprezinte scene de toate felurile. La început ei caută precizia liniei şi puritatea trăsăturilor, apoi, o dată cu progresele tehnicii, se străduiesc să reproducă expresia personajelor şi, foarte curînd, încă din secolul al V-lea, atacă problemele complicate ale perspectivei şi ale celei de-a treia dimensiuni. Artişti foarte mari, de la care nu ne-au rămas decît numele, Polignot, Zeuxis, Apelles, marchează etapele unor progrese constante ce ajung, plecînd de la un simplu desen colorat în tentă plată, fără umbre şi fără atmosferă, să facă treptat din pictura greacă o artă izbitor de apropiată de cea practicată în epoca modernă.

CUPA HEREI. MIJLOCUL SECOLULUI AL V-LEA Î.E.N. MUZEUL DIN MUNCHEN

CRATÉRUL MUZELOR. PE LA 440 Î.E.N. MUZEUL VATICANULUI



ACTORI DE DRAMĂ SATIRICĂ. PE LA 400 Î.E. N. MUZEUL DIN NEAPOLE.

ULISE ŞI SIRENELE. MIJLOCUL SECOLULUI AL IV-LEA Î.E.N. BERLIN

NUNȚILE ALDOBRANDINE (FRAGMENT). BIBLIOTECA VATICANULUI, ROMA

PORTRETUL DOMINEI. DETALIU DIN FRIZA MISTERELOR DIONISIACE. SECOLUL I E.N. VILA MISTERELOR. POMPEI

BACANTĂ DANSÎND. DETALIU DIN FRIZA MISTERELOR DIONISIACE. SECOLUL I E.N. VILA MISTERELOR, POMPEI

Oricine privește, la Muzeul din Neapole, frescele detașate de pe zidurile în ruină de la Herculanum și Pompei e pe drept cuvînt îndemnat să se întrebe dacă operele expuse sînt grecești sau romane și dacă Roma a creat vreodată o artă originală. Întrebarea, de bună seamă, nu se limitează la pictură, dar în fața picturii ea se pune în modul cel mai stăruitor. Majoritatea temelor sînt elenice, zeii a căror imagine o vedem ni se par direct desciņși din modelele grecești, ni se povestesc isprăvile lui Ulise sau frămîntările Medeei pe cale să-și masacreze copiii, și gîndul ne duce la Homer și Teocrit, tot atît cît la Virgiliu sau Catul; nu există temă sau gen care să nu mai fi fost practicat, utilizat — adesea după aceeași schemă — în Asia Mică, în Egiptul alexandrin sau chiar în Grecia. Faptul e oare excepțional, specific Pompeiului, un fel de stațiune balneară locuită de oameni bogați și culți, adăpați la sursele grecești și doritori să aibă acasă cópii după capodoperele pe care învățaseră să le iubească? Se pare că fenomenul a fost mai general și că, în pictură ca și în sculptură, gustul pentru artă al romanilor s-a dezvoltat, cu intensitate însă, abia după ce generalii lor au adus printre bagaje mii de tablouri și de statui jefuite în cursul cuceririlor din bazinul mediteranean.

Și totuși alte modele, mai vechi, s-ar fi putut să-i îndrume mai demult pe drumul artei. Etruscii, care le erau vecini și le fuseseră chiar stăpini, le-ar fi putut sugera să se avînte în creația picturală. De fapt, la Roma existaseră pictori încă din epoci relativ timpurii și ne amintim cu toții de acel Fabius Pictor a cărui reputație s-a păstrat poate doar fiindcă aparținea uneia din familiile cele mai nobile ale cetății. Și alți artiști dobîndiseră oarecare faimă prin comemorări de victorii; dar în aceste opere se aprecia oare ta-

lentul artistului sau amintirea eroismului soldaților romani?

A fost într-adevăr necesar impulsul străin și elenomania pe care o dezaproba bătrînul Cato pentru ca romanii să simtă dorința de a introduce o artă ce le rămăsese atît de străină. Executanții au venit, probabil, in bună parte din Grecia, iar cei cu adevărat romani s-au format la școala emigranților greci.

Din multe motive nu putem decit să ne bucurăm de o influență atît de totală, deoarece tocmai prin intermediul acestor picturi ne facem, cu siguranță, imaginea cea mai exactă și cea mai completă despre ceea ce creaseră, mai ales după secolul al IV-lea, pictorii greci pe care nu-i cunoaștem decit după nume și care trezeau o admirație fără rezerve în rîndurile anticilor. Dar putem oare crede că romanii, care se socoteau elevii lor și care le-au reprodus operele, s-au comportat întotdeauna ca niște copiști conștiincioși, înăbușindu-și de bunăvoie personalitatea doar de dragul exactității? Ipoteza e puțin probabilă: întii, pentru că, în privința aceasta, anticii n-au fost niciodată de o rigoare excesivă, și cópiile lor, ca și traducerile noastre din secolul al XVII-lea, merită numele de « frumoase necredincioase ». Apoi, pentru că pictura antică n-a ajuns decit foarte tîrziu la deplina stăpînire a mijloacelor sale de expresie, iar după secolul al V-lea, și mai ales după cel de-al IV-lea, s-au realizat mari progrese tehnice. Ne vine greu să credem că un artist din vremea lui August sau a lui Neron să se fi silit să comită ceea ce îi apărea, desigur, drept greșeală de desen numai din fidelitate față de model: redarea spațiului, a volumului, a perspectivei, care constituiau tot atîtea dificultăți pentru Polignot sau urmașii săi imediați, deveniseră probleme abordate fără prea multă teamă.

CELE TREI GRAȚII. FRESCĂ DE LA POMPEI. MUZEUL NAȚIONAL, NEAPOLE

AMOR PEDEPSIT. FRESCĂ DIN « CASA AMORULUI PEDEPSIT » DE LA POMPEI. SECOLUL I E.N. MUZEUL NAȚIONAL, NEAPOLE

MARTE ȘI VENUS. FRESCĂ DIN « CASA LUI MARTE ȘI A VENEREI » DE LA POMPEI. MUZEUL NAȚIONAL NEAPOLE

DUBLU PORTRET, NUMIT «BRUTARUL ŞI SOŢIA SA». PICTURĂ DE LA POMPEI. MUZEUL NAŢIONAL, NEAPOLE

PRIMĂVARA. PICTURĂ DIN STABIÆ. MUZEUL NAŢIONAL, NEAPOLE

PORTRET DE FATĂ. PICTURĂ DIN POMPEI. MUZEUL NAŢIONAL, NEAPOLE

Acelaşi lucru s-ar putea spune despre culori: cît de mult se îmbogăţise paleta de la începutul epocii elenistice!

Dar aportul pictorilor romani nu se mărgineşte, desigur, la armonizarea unor procedee pur tehnice cu gustul zilei. Dacă împrumută numeroase teme din mitologia greacă, alte subiecte ni se par mai autentic romane. Iniţierea dionisiacă — tema decorativă a celebrei Vile a Misterelor din Pompei — e tratată într-un spirit cu adevărat clasic, de inspiraţie direct grecească: dar zeul a cărui glorie se celebrează aici nu e chiar acelaşi pe care-l slăveau atenienii.

Oare nu se petrece la fel şi cu celelalte opere al căror subiect propriu-zis e inspirat de anumite legende elene? Greu de răspuns: practic, după campaniile lui Alexandru cel Mare, în tot bazinul oriental al Mediteranei s-au stabilit, ca să spunem aşa, o limbă şi un spirit comun. Limba, spiritul acesta, romanii le-au adoptat, cu mai multă sau mai puţină uşurinţă după temperamentul lor: o fată păşind pe pajişte, printre flori, era, sigur, pe placul celor ce citeau *Eglogele* lui Virgiliu, dar un atare subiect nu putea să le placă oare şi artiştilor din Asia Mică şi admiratorilor lui Teocrit?

Şi ce să spunem despre portret? Genul s-a dezvoltat mult după epoca lui Alexandru cel Mare, fiind însă cu deosebire apreciat de romani, dovadă numeroasele busturi sculptate. Mai ieftină decît prelucrarea marmorei, executarea unei picturi le îngăduia unor persoane cu stare mijlocie să-şi păstreze imaginea şi să le-o transmită urmaşilor. Cu acest respect faţă de realitate, prezent şi în multe alte opere, portrete ca acela al Brutarului şi al soţiei sale dovedesc că la Roma, arta picturii nu s-a dezvoltat numai în umbra elenismului.

Din cea mai timpurie Antichitate, pictura egipteană se caracterizase, ținînd seama de anumite convenții unanim admise, printr-o grijă de exactitate împinsă uneori pînă la caricatură. Nici mileniile, nici stăpînirile succesive nu schimbaseră gustul egiptenilor pentru realitatea strictă. Cînd Alexandria deveni una din capitalele intelectuale ale lumii mediteraneene, arta ce s-a dezvoltat în delta Nilului a fost pătrunsă, fără îndoială de un anumit cosmopolitism. Dar în provinciile lăturalnice, temperamentul etnic n-a suferit nici, o alterare.

Să nu ne mire, așadar, caracterul foarte specific al portretelor, dintre care unele au fost găsite în oaza Fayum. Sînt portrete funerare care erau fixate pe sarcofag, dublînd în exterior, de-a lungul veacurilor, fizionomia defunctului. Recunoaștem aici dorința atît de tipică a spiritului egiptean de a perpetua înfățișarea mortului: această grijă de eternizare va dăinui pînă în creștinism, în arta coptă.

E reprezentat doar bustul personajului, bărbat sau femeie, închis, dedesubt, în sicriu. Meșteșugarii foarte modești ce-au executat aceste portrete sînt vrednici de admirația noastră nu numai pentru fidelitatea cu care au reprodus trăsăturile modelelor, ci și pentru efortul de a transpune viața interioară care însuflețise, și poate încă însuflețea, trupurile mumificate.

Valoarea documentară a acestor opere e considerabilă. Costume, podoabe, pieptănătură variază de la un personaj la altul și vedem mai cu seamă cum, cu o anumită întîrziere, moda Romei și a Alexandriei s-a răspîndit la țară. Dar la fel de prețioasă ne apare grija de a exprima în ochii voit măriți, neliniștea ce vestea, încă din secolul al II-lea e.n., fervoarea cu care avea să fie întîmpinat misticismul creștin.

PORTRET FUNERAR DE FEMEIE. ANTINOE, SECOLUL AL II-LEA, LUVRU, PARIS

PORTRET FUNERAR DE BĂRBAT. TEBA, SECOLUL AL II-LEA.

PORTRET FUNERAR DE FEMEIE. TEBA, SECOLUL AL II-LEA, LUVRU PARIS.

PORTRET FUNERAR DE FATĂ. FAYUM, SECOLUL AL II-LEA. LUVRU, PARIS

PĂSTORUL CEL BUN,
(DETALIU)
DIN TIMPANUL
DE NORD.
PE LA 424—450.
MAUSOLEUL
GALLEI PLACIDIA,
RAVENNA

PRINDEREA
LUI ISUS
(DETALIU).
PE LA 526
SANT'APOLLINARE
NUOVO,
RAVENNA

PROCESIUNEA
FECIOARELOR
MUCENICE
(DETALIU)
DUPĂ 561.
SANT'APOLLINARE
NUOVO,
RAVENNA

Termenul de artă bizantină cuprinde operele realizate între anii 300 și 1453 în statul creștin ce i-a urmat Romei și a cărui influență s-a întins asupra Orientului Mijlociu, Italiei, regiunii Balcanilor și Rusiei. Pictura bizantină prelungește tradiția pictorilor greci și romani; dar dacă autoritatea capitalei rămîne mereu evidentă, particularismul regional se întrezărește clar.

Palatele și bisericile sînt decorate cu fresce, majoritatea dispărute; au rămas doar cîteva mozaicuri care au rezistat la vicisitudinile oamenilor și ale timpului. Trebuie să se distingă două mari perioade: înaintea certei iconoclaștilor, în cursul căreia s-au distrus multe opere de artă, și după victoria icoanei, cînd, în 842, s-a recunoscut valoarea sacră a reprezentărilor omenești ale lui Cristos, ale Fecioarei și ale Sfinților.

Împrejurări fericite au făcut ca Ravenna, capitala Imperiului roman de Apus, să-și păstreze aproape o treime din comorile sale, în vreme ce în restul Imperiului s-au salvat mai puțin de o zecime.

Decorația mausoleului Gallei Placidia, din prima jumătate a secolului al V-lea, e încă impregnată de viziunea romano-elenistică. Subiectele religioase, Păstorul cel bun, Apostolii, Crucea, rămîn simbolice, iar decorația florală și animală predomină. Mozaicul face corp cu zidul, în timp ce, în aceeași perioadă, la Santa Maria Maggiore din Roma, panourile nu sînt decît ilustrații de manuscris mărite. În Baptisteriul Ortodocșilor (a doua jumătate a secolului al V-lea) sînt reluate aceleași subiecte, într-o tratare uimitoare, ce și-a pierdut din ingenuitate. La Baptisteriul Arienilor, la începutul secolului al VI-lea, figurile devin independente și ornamentarea trece pe planul al doilea. În aceeași epocă, la Sant'Apollinare Nuovo apar ciclurile narative, tratate pitoresc: viața lui Isus, procesiuni ale Sfin-

telor Fecioare și Mucenicilor cu reprezentări ale portului și orașului. La San Vitale, după 547, mozaicul e total încorporat edificiului, cu o bogăție de culori, tonuri calde, verde în nuanțe profunde, roșuri strălucitoare și aur sclipind în ape orbitoare. Omenescul devine simbol și nevăzutul se întrupează în scenele luate din Scriptură, în timp ce Împăratul și Împărăteasa cu alaiul lor au o prezență și o realitate extraordinare. La Sant'Apollinare in Classe vremelnicia face loc veșniciei: Sfîntul Apollinariu sub o cruce imensă, și cei doisprezece miei într-un vast simbol al Schimbării la față. Totuși Ravenna nu e izolată. Din aceeași perioadă subzistă decorațiile de la Parenzo, în Istria, de la Hagios Demetrios din Salonic, din Bazilica de pe Muntele Sinai, de la Santa Maria Maggiore și de la Sant' Agnese din Roma.

După victoria asupra iconoclaștilor, figurativul predomină. Mozaicurile acoperă edificiul după un program în care personajele își au locurile anume, Cristos sub cupolă, Fecioara în absidă; compoziția e clară, cu mari spații goale, într-un măsurat echilibru al maselor și al culorilor. Evul Mediu ne-a lăsat superbele decorații ale Hagiei Sofia de la Constantinopol, ale bisericii Nea Moni din Chios și de la Daphni, lîngă Atena. Începînd din secolul al XII-lea, pereții sînt acoperiți de ciclul narativ care invadează întreaga suprafață. Alături de biserica Kabrie Djami de la Constantinopol, Sicilia cu Capela Palatină din Palermo, catedralele din Monreale și Cefalù, Roma cu San Zenone, Veneția cu San Marco și Torcello arată în ce măsură arta bizantină se transformă în contact cu vechile culturi locale. Influența bizantină se perpetuează în bisericile grecești, iugoslave, bulgare, române, armene, georgiene, și ruse, în care icoanele vor dobîndi o strălucire aparte, fără a uita sanctuarele italiene, unde, într-o bună zi, vor apărea primitivii.

ÎMPĂRĂTEASA TEODORA, DETALIU DIN « ÎMPĂRĂTEASA TEODORA ȘI CURTEA SA». PE LA 526-547. SAN VITALE, RAVENNA

ÎMPĂRATUL IUSTINIAN, DETALIU DIN « ÎMPĂRATUL IUSTINIAN ȘI CURTEA SA». PE LA 526-547. SAN VITALE, RAVENNA

ÎMPĂRĂTEASA TEODORA ȘI CURTEA SA. PE LA 526—547. SAN VITALE, RAVENNA

IMAGO LEONIS (LEUL, ATRIBUT AL SF. EVANGHELIST MARCU). EVANGHELIA DE LA ECHTERNACH, NORTHUMBRIA, MIJLOCUL SECOLULUI AL VIII-LEA. BIBLIOTECA NAȚIONALĂ, PARIS

INIȚIALA I ÎN FORMĂ DE PERSONAJ CU CAP DE VULTUR (ATRIBUT AL SF. EVANGHELIST IOAN). LITURGHIERUL «DIN GELLONE». FLAVIGNY, ÎNTRE 755 ȘI 787. BIBLIOTECA NAȚIONALĂ, PARIS

SF. EVANGHELIST MATEI, SALZBURG, PE LA 770. BIBLIOTECA NAȚIONALĂ, VIENA

Aproape toate manuscrisele pictate ce ni s-au păstrat aparțin Evului Mediu; de aceea am fi îndemnați să privim miniatura de manuscris ca o artă exclusiv medievală, dacă mărturii rare dar remarcabile din Antichitatea tîrzie nu ne-ar feri de o asemenea eroare. Manuscrisele virgiliene de la Vatican (*Vaticanus* și *Romanus*), amîndouă din secolul al V-lea și foarte diferite ca stil, vădesc în egală măsură o mare măiestrie și o lungă tradiție. Se știe că o Biblie contemporană cu manuscrisul *Vaticanus* și de aceeași factură a slujit ca model, în secolul al IX-lea unor miniaturiști din Tours. Putem astfel, cîteodată, prin intermediul unor imitații tîrzii, să regăsim amintirea unui prototip dispărut.

În secolul al VI-lea — perioadă de tranziție între Antichitatea tîrzie și Evul Mediu timpuriu — mînăstirile rămîn, în Europa occidentală, singurele centre de cultură. De atunci, și pentru mai bine de o jumătate de mileniu, copierea manuscriselor ca și ornamentarea lor vor face parte din ocupațiile rezervate clericilor, așa încît dezvoltarea miniaturisticii va fi legată de expansiunea ordinelor religioase, în special a ordinului benedictin.

În secolele al VII-lea și al VIII-lea, arta cărții înflorește în jurul a două focare principale: Insulele Britanice și Galia merovingiană. Ornamentația anglo-irlandeză se caracterizează printr-o interpretare viguroasă a subiectelor reprezentate (oameni, animale sau vegetale) și prin abundența temelor pur geometrice. Un exemplu, alături, îl constituie *Imago Leonis* din Evanghelia așa-numită de la Echternach. Bogăția motivelor liniare — spirale sau împletituri — e remarcabilă mai ales în inițialele și monogramele de mari dimensiuni.

În Franța, abațiile din Luxeuil și Corbie sînt, încă din secolul al VII-lea, centre active. În secolul al VIII-lea, atelierele de copiști (*scriptoria*) se înmulțesc. Ornamentarea manuscriselor se face aici într-un stil mai puțin hieratic, mai viu și mai realist decît stilul

insular. Marile caractere de mărimea unei pagini sînt înlocuite cu letrine mai potrivite pentru caligrafie. Decorul geometric e la fel de prețuit, dar e folosit cu mai multă libertate. Acțiunea de încurajare a literelor și artelor întreprinsă de Carol cel Mare și de urmașii săi nu întîrzie să rodească și în domeniul miniaturisticii. Scriptoriile, tot mai numeroase, se întrec în zel spre a răspunde comenzii prinților bibliofili. Dacă pe destinatarii manuscriselor din epoci anterioare nu-i știm, cunoaștem *Evangheliarul lui Carol cel Mare*, *Evangheliarul lui Lothar*, cele două *Biblii ale lui Carol cel Pleșuv* etc. Mai multe școli înfloritoare își împart, în Franța și Germania, vaste provincii. Cea mai vestită e Școala Palatină, care grupează, în jurul centrului de la Aachen (Aix-la-Chapelle), mînăstirile de pe malul stîng al Rinului. Din scriptoria palatină au ieșit unele din cele mai frumoase manuscrise în purpură și aur păstrate azi în marile biblioteci europene : *Evangheliarul Sfîntului Maximin* din Trier, *Evangheliile* de la Saint-Médard din Soissons, de la Viena, de la Bruxelles și, unul dintre primele, *Evangheliarul lui Carol cel Mare*, zis și al lui Godescalc (după numele călugărului căruia i s-a încredințat comanda). Această frumoasă lucrare, menită să aniverseze botezul lui Pepin la Roma (781), a fost executată în atelierul Capelei Palatine, fiind cunoscută și sub denumirea de « manuscrisul Ada » (după numele surorii legendare a lui Carol cel Mare). Păstrat pînă la Revoluția Franceză în biserica Saint-Sernin din Toulouse, el se află azi la Biblioteca Națională. *Cristos binecuvîntînd*, reprodus aici, pare inspirat de o pictură sau un mozaic de absidă.

Printre alte școli din epocă, să le cităm pe cele de pe Loire (Tours, Fleury-sur-Loire), de la Reims, Metz, Corbie și școala așa-numită franco-saxonă, al cărei prim focar specialiștii îl situează la Saint-Amand, în nordul Franței, și a cărei influență s-a întins asupra ținuturilor germanice ale Imperiului.

ISUS
EVANGHELIARUL LUI CAROL CEL MARE. DIOCEZA DIN MAINZ, 781—783. BIBLIOTECA NAȚIONALĂ, PARIS

SF. EVANGHELIST LUCA. EVANGHELIARUL ABAȚIEI BENEDICTINE SF. MAXIMIN, DIN TRIER, SFÎRȘITUL SECOLULUI AL VIII-LEA. BIBLIOTECA MUNICIPALĂ, TRIER

SF. EVANGHELIST LUCA. EVANGHELIAR. FULDA, AL DOILEA PĂTRAR AL SECOLULUI AL IX-LEA. BIBLIOTECA UNIVERSITĂȚII, WÜRZBURG

ÎMPĂRATUL OTTO AL III-LEA. EVANGHELIARUL LUI OTTO AL III-LEA. REICHENAU, SFÎRȘITUL SECOLULUI AL X-LEA. BIBLIOTECA DE STAT A BAVARIEI, MÜNCHEN

ISUS VORBIND UCENICILOR. PERICOPELE LUI HENRIC AL II-LEA. REICHENAU, PE LA 1007-1014. BIBLIOTECA DE STAT A BAVARIEI, MÜNCHEN

CUPELE MÎNIEI. APOCALIPSUL DE LA BAMBERG. REICHENAU, ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XI-LEA. BIBLIOTECA DE STAT, BAMBERG

Înfloririi carolingiene îi urmează în Franța o epocă de stagnare ce avea să dureze mai bine de o sută de ani. O înlocuiește însă Germania Ottonilor și a Henricilor. Secolul de aur ottonian (960–1060) începe puțin înainte de sfîrșitul domniei lui Otto cel Mare (936–973), atinge apogeul sub Otto al II-lea și Otto al III-lea și se stinge o dată cu moartea lui Henric al III-lea (1056). Germania la rîndul său, intră în umbră. Aceste momente de glorie și epoci de tăcere sînt legate, în fiecare țară, de vicisitudinile vieții politice și religioase. Un eveniment cum a fost căsătoria tînărului Otto al II-lea cu o prințesă bizantină (972) e adesea citat ca exemplu de acțiune directă a istoriei politice asupra istoriei artei. El determină, într-adevăr, spre Germania, un aflux de elemente orientale care își vor exercita influența și asupra picturii. Totuși, în ce privește miniaturistica, e de notat că renașterea ottoniană începuse cu cel puțin zece ani mai devreme. Originile ei sînt neclare. Mișcarea pare a fi pornit din vest (Metz, Trier și abațiile învecinate) și a fi coincis, ca în Anglia, trei veacuri înainte, cu o reformă a vieții religioase.

Principalele centre de activitate artistică sînt Fulda, Hildesheim (în Saxonia), insula Reichenau, Köln (școlile renane), Echternach, Regensburg, Salzburg (școlile dunărene). Unul din promotorii renașterii ottoniene este cunoscut sub numele de Maestrul manuscrisului *Registrum Gregorii*. A lucrat la Trier pentru arhiepiscopul Egbert (finele secolului al X-lea) și s-a numărat printre cei ce au contribuit la făurirea caracterului monumental al picturii de manuscris, care se va impune apoi aproape în toate atelierele, inclusiv în cele de la Reichenau. Totuși stilul acestei școli e mai liniar, mai viu și mai expresiv, cu o mai frecventă utilizare a fondurilor de aur între fîșii monocrome. Aceste forme ale artei ottoniene vor influența estetica picturilor romanice.

Pe măsură ce înaintăm în timp, ne întîmpină documente mai numeroase și de stiluri mai diverse. Arta carolingiană, arta ottoniană aveau un domeniu propriu, delimitabil pe hartă; li se putea localiza și obîrșia, în vreme ce arta romanică se ivește pretutindeni și abundă în întreg Occidentul. Nici cîmpul ei cronologic nu e mai sigur. Iconografia i se îmbogățește cu teme profane, iar temele religioase sînt uneori însoțite de anecdote marginale tratate liber. Se întîmplă chiar ca în mijlocul unei pagini unde odinioară nu s-ar fi îngăduit decît o imagine pioasă sau efigia unui împărat, să apară portretul unui copist. Asemenea libertăți rămîn excepții în miniaturistică, dar ele sînt semnele premergătoare ale unei vremi noi.

Cîteva exemple sînt suficiente ca să ateste multiplicitatea izvoarelor de inspirație ale miniaturisticii preromanice și romanice: *Fenomenele lui Aratus* vădesc un apel la tradițiile cele mai vechi (figura de constelație reprodusă aici e copiată după un model carolingian, derivat, la rîndu-i, dintr-un exemplar antic); contrastele puternice din *Apocalipsul Sfîntului Sever* țin de geniul spaniol; *Liturghierul din Limoges*, capodoperă a miniaturisticii limuzine, evocă, prin dramatismul său, arta ottoniană de la Reichenau.

Printre tipurile cele mai remarcabile de manuscrise pictate — inovații ale epocii sau moștenirii din trecut — menționăm: sulurile *Exultet*, din Italia meridională, ale căror picturi li se arătau credincioșilor pe măsură ce diaconul citea textul desfășurînd *volumen*-ul; viețile de sfinți, numeroase în nordul Franței, unde miniaturi de mărimea paginii dezvoltă, într-o serie de compartimente, ciclul narativ; și mai ales psaltirile private, strămoși ai cărților de rugăciuni *(Livres d'Heures)*, care, din secolul al XII-lea, încep să se multiplice pentru a mulțumi cerințele unei clientele lărgite.

FIGURĂ DE CONSTELAȚIE. «FENOMENELE» LUI ARATUS. ȘCOALĂ DIN NORDUL FRANȚEI, CĂTRE ANUL 1000. BIBLIOTECA MUNICIPALĂ, BOULOGNE

PLOAIA DE FOC ȘI DE SÎNGE. BEATUS DE LIEBANA: «COMENTARII LA APOCALIPS». MĂNĂSTIREA SAINT-SEVER, MIJLOCUL SECOLULUI AL XI-LEA. BIBLIOTECA NAȚIONALĂ, PARIS

MIRONOSIȚELE LA MORMÎNT. LITURGHIERUL CATEDRALEI SAINT-ÉTIENNE, LIMOGES. PE LA 1100. BIBLIOTECA NAȚIONALĂ, PARIS

FECIOARA MARIA.
SFÎRŞITUL
SECOLULUI
AL XI-LEA.
CRIPTA BISERICII
DIN TAVANT

FEMEIE STRĂPUNSĂ
DE O SULIŢĂ,
DENUMITĂ
DESFRÎUL.
SFÎRŞITUL
SECOLULUI
AL XI-LEA.
CRIPTA BISERICII
DIN TAVANT

Sub denumirea improprie — dar intrată în uz — de pictură romanică e desemnată aceea care, în secolele al XI-lea şi al XII-lea, în Europa Occidentală, apare după pictura carolingiană şi cea ottoniană. Mai mult decît într-o simplă succesiune, ea le continuă şi se inspiră din ele, păstrînd aci vioiciunea, impetuozitatea celei dintîi, colo gravitatea senină a celei de-a doua. Peste aceste influenţe directe se suprapune — şi tot mai mult în secolul al XII-lea — aceea a bizantinismului. Marea diversitate a operelor romanice este suficient explicată prin aceste ascendenţe multiple; trebuie să se ţină seama însă şi de intervenţia geniului local care variază de la o provincie la alta, de deplasarea manuscriselor inspiratoare, de acţiunea marilor abaţii conducătoare, cu rază uneori foarte vastă (Monte Cassino, de pildă, sau Cluny) şi de marele număr de ateliere itinerante. Pictura romanică nu se pretează la o clasificare pe şcoli regionale ; se constată afinităţi între aşezări foarte depărtate unele de altele (Nohant-Vicq în Berry şi Bohi în Catalonia) şi diferenţe adînci între aşezările învecinate (ca Tavant şi Le Liget).

Cu aceste rezerve, e posibilă diferenţierea cîtorva provincii artistice : Franţa se împarte în două zone : una, la vest, se întinde de la fluviul Loire pînă în Aquitania

INTRAREA
ÎN IERUSALIM.
PRIMUL PĂTRAR
AL SECOLULUI
AL XII-LEA.
BISERICA
SAINT-MARTIN
DE VICQ,
NOHANT-VICQ

trecînd prin regiunile Touraine, Orléanais, Anjou, Poitou, Berry și Bourbonnais; cealaltă, mai deschisă contribuțiilor străine și influențelor orientale, cuprinde Burgundia, Auvergne, regiunile rodaniene și alpestre. În Spania, o singură zonă, limitată, la nord, de ținutul rămas creștin, cuprinde Catalonia — cu Roussillonul — și cîteva așezări răzlețe în nord-vest (León) și în sud-vest (Berlanga și Maderuelo, în Castilia) ; influența artei mozarabe se simte pretutindeni ; picturile murale spaniole au fost, în cea mai mare parte, detașate și transportate din umilele sanctuare unde se aflau inițial, în muzeele din Barcelona, Vich și Madrid. E unul din motivele pentru care ele sînt mai bine cunoscute de public, făcînd, mai devreme decît celelalte, obiectul unor studii aprofundate. Italia de nord, lombardă și piemonteză, Italia centrală, unde înflorește o școală pur romanică, și Italia de sud, cu Monte Cassino, înrîurită, prima, de bizantinism ; sudul Angliei, vestul Germaniei, Flandra, Elveția, Austria și cîteva insule scandinave sînt tot atîtea focare unde se elaborează mișcări artistice originale.

Oricum, pictura murală din perioada romanică prezintă trăsături generale care justifică și chiar impun o denumire comună. Ea reprezintă, cum bine a observat Mérimée cînd a descoperit picturile din biserica Saint-Savin, în 1845, momentul ultim al artei antice, ultimul stadiu al unei lente evoluții în cursul căreia, din epoca paleo-creștină, s-au menținut unele tradiții în tehnică, în stil și, în ce privește pictura religioasă, în iconografie. Brusca apariție a « goticului » către finele secolului al XII-lea, va îndruma pictura pe o cale nouă.

În privința tehnicii, pictura romanică nu prea inovează; rămîne credincioasă unor tradiții seculare. Fiecare atelier își are deprinderile și metodele proprii, dar toate se reduc la trei procedee principale: a) fresca propriu-zisă sau « itali-

BEȚIA LUI NOE. PRIMUL PĂTRAR AL SECOLULUI AL XII-LEA. NAVA BISERICII DIN SAINT-SAVIN

SF. CLEMENT; MARTIRIUL SF. PANCRAȚIU. MIJLOCUL SECOLULUI AL XII-LEA. BISERICA SAINT-LÉGER, ÉBREUIL

ISPITIREA LUI ISUS. MIJLOCUL SECOLULUI AL XII-LEA BISERICA DIN SAINT-AIGNAN, BRINAY

APOSTOL.
DETALIU DIN
PICTURILE MURALE
DIN ABSIDĂ.
GINESTARRE
DE CARDOS,
SECOLUL
AL XII-LEA.
MUZEUL DE ARTĂ
CATALANĂ,
BARCELONA

MARTIRIUL
SFINTEI JULITA.
DETALIU DIN
ALTARUL ÎNCHINAT
SFINTEI JULITA ȘI
SFÎNTUL QUIRICO.
DURRO,
PE LA 1100.
MUZEUL DE ARTĂ
CATALANĂ,
BARCELONA

FECIOARĂ.
DETALIU DIN
«FECIOARELE
ÎNȚELEPTE».
FRESCĂ
DE LA SAN QUIRCE
DE PEDRET.
SECOLUL
AL XII-LEA.
MUZEUL DE ARTĂ
CATALANĂ,
BARCELONA

ană». Culoarea e aplicată *a fresco*, adică pe o tencuială proaspătă. Tencuiala, alcătuită din var stins și nisip fin, absoarbe culoarea, apoi se întărește prin uscare și capătă soliditatea pietrei. Pictura, foarte rezistentă și durabilă, trebuie să fie executată repede, fără putință de retușări. Citeva exemple se găsesc în Franța, la Auxerre (cripta de la Saint-Germain, secolul al IX-lea) și la Berzé (cripta de la Château-des-Moines); b) Pictura «grecească», pe mai multe straturi de preparație. Suportul culorii formează o crustă groasă de o jumătate de centimetru, pe care se suprapun, pe uscat, două fonduri și două aplicații de culori (în Franța: capela superioară de la Berzé); c) Tempera. Culoarea se aplică pe o tencuială lăsată să se usuce, dar umezită în momentul executării. Ca și la frescă, maniera *fa presto* se impune și retușarea e dificilă. Acest procedeu e cel mai răspîndit în Franța de vest (Saint-Savin, Tavant etc.).

Stilurile sint mai variate decit tehnicile; diversitatea lor corespunde diversității surselor artei romanice, a preferințelor regionale și a temperamentelor individuale. Reproducerile alăturate dau, la prima vedere, o idee despre aceste contraste; dar la o privire mai atentă vor apărea trăsături comune: sobrietatea, reducerea temelor la datele lor esențiale, absența aproape totală a accesoriilor și a motivelor marginale atit de izbitoare în comparație cu profuzia din epocile ulterioare. Pictorul romanic de fresce neglijează decorul, își plasează personajele pe un fond monocolor sau alcătuit din fișii paralele. Adesea e de ajuns un singur obiect pentru a localiza scena: un jilț, dacă acțiunea se desfășoară într-un interior, un arbore sau un element vegetal stilizat, dacă are loc în aer liber. O atare sobrietate convine pic-

turii murale și tocmai respectarea peretelui, a bolții, a cupolei, a intradosului sau a absidei va determina compoziția generală a panourilor. Preocupat să se adapteze arhitecturilor, pictorul valorifică suprafețele și se mulțumește cu ele, refuzind « înșelarea ochiului » prin modelaj ca și adîncimile iluzorii ale perspectivei. Să reținem, în sfirșit, printre trăsăturile comune, utilizarea unui alfabet al formelor adaptat la diversele obiecte de reprezentat, mai ales la părțile corpului omenesc, cutele veșmintelor, trăsăturile feței. Aceste alfabete sint numeroase, dar, totdeauna, meșterul îl respectă riguros pe cel ales. (De pildă la Saint-Savin, nasul e format din două linii paralele terminate printr-un fel de treflă ce figurează nările.) De aici înrudirea, aerul de frați gemeni observat la toate personajele din același decor.

Citeva exemple împrumutate din frescele franceze și spaniole rezumă aici un program iconografic comun întregii Europe occidentale, program de o mare bogăție și ale cărui teme principale, venite din Orient, își au obirșia în primele veacuri ale creștinismului. Izvoarele de inspirație sint, în primul rînd, Vechiul Testament cu vădită preferință pentru cărțile mozaice; viața lui Cristos; parabolele evanghelice și escatologia creștină: Judecata de Apoi, Cerul și Iadul, viziunile apocaliptice. Acestor mari subiecte li se adaugă, pe de o parte, imagini ale sfinților și episoade din viețile lor, teme hagiografice, parte tradiționale (Fecioara, Apostolii, primii martiri), parte mai recente, luate din istorie sau din *Legenda aurită*, pe de alta, alegoriile morale (lupta între virtuți și vicii); acestea din urmă, străine repertoriului paleocreștin, și oriental, constituie cea mai importantă contribuție a Occidentului la îmbogățirea iconografiei religioase.

SĂRMANUL LAZĂR LA POARTA BOGĂTAȘULUI. PICTURĂ MURALĂ DE LA SAN CLEMENTE DE TAHULL. 1123. MUZEUL DE ARTĂ CATALANĂ, BARCELONA

PĂCATUL ORIGINAR. DETALIU DINTR-O PICTURĂ MURALĂ DE LA MADERUELO. PE LA 1125. MUZEUL PRADO. MADRID

VESTIREA PĂSTORILOR. DETALIU DIN PICTURILE DE LA SAN ISIDORO. A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XII-LEA. SAN ISIDORO, LEÓN

SF. BORIS
ȘI SF. GLEB.
ȘCOALA DIN SUZDAL.
SFÎRȘITUL
SECOLULUI
AL XIII-LEA.
MUZEUL RUS,
LENINGRAD

ARHANGHELUL
MIHAIL.
ȘCOALA
DIN NOVGOROD.
ÎNCEPUTUL
SECOLULUI
AL XIV-LEA.
GALERIA TRETIAKOV
MOSCOVA

PROOROCUL ILIE.
ȘCOALA
DIN NOVGOROD.
SFÎRȘITUL
SECOLULUI
AL XIV-LEA.
GALERIA TRETIAKOV
MOSCOVA

Icoana e, înainte de orice, o imagine sfîntă, venerată «cu teamă și cutremurare» de către credincioși. Pictorul nu face operă de artă, ci o faptă cucernică reprezentînd împărăția cerească sub înfățișarea vizibilă a împărăției pămîntești. Temele sînt luate din Sfintele Scripturi; artistul, cel mai adesea preot, rămîne anonim și nu face decît să dea formă estetică unei dogme, unor taine care în realitate depășesc înțelegerea omului.

Icoana rusă n-a început a fi admisă în istoria artei decît în primii ani ai secolului nostru; lucrările de restaurare și de clasificare de după Revoluția din 1917 au îngăduit o mai clară categorisire pe epoci și școli. Descoperirea ei atît de tîrzie explică de ce arta aceasta e relativ puțin cunoscută în lume și nu și-a cucerit încă locul pe care-l merită. Icoana, pictură pe lemn, s-a afirmat în Bizanț după ce un conciliu a confirmat, în secolul al IX-lea, înfrîngerea iconoclaștilor. S-a răspîndit în Grecia, în Iugoslavia, în Bulgaria, în România și pînă în Etiopia; în Rusia însă, vreme de opt veacuri, a cunoscut o bogăție și o diversitate extraordinară.

Cînd întemeietorul statului rus trece la ortodoxism, în 989, cheamă artiști bizantini ca să decoreze primele biserici și să formeze elevi. Icoanele împodobesc edificiile de lemn, care nu admiteau fresce sau mozaicuri și permit constituirea iconostasului, perete vast străpuns de o ușă despărțindu-i pe credincioși de altar. Dacă temele tratate sînt tradiționale, pictorii vădesc totuși o anumită libertate. Operele nu sînt semnate; artiștii lucrează grupați în ateliere sub conducerea unuia sau mai multor maeștri. De aceea, cu excepția cîtorva rare atribuții, nu putem discerne decît școli.

Din Kiev, încă puternic pătruns de bizantinism, ne-au parvenit puține urme. Novgorodul, de la

sfîrșitului veacului al XI-lea și pînă în veacul al XIV-lea, a produs opere excepționale, simple și puternice, cu colorit strălucitor, desene suple și concepție intelectualizată; monumentalul a dispărut și ritmul pune stăpînire pe compoziție pentru a crea un stil rus curat. Școala din Suzdal e cea mai elegantă, de o grație care degenerează însă, din păcate, în dulcegărie. Dar artiștii bizantini sînt chemați în Rusia și luați ca model pînă la finele secolului al XIV-lea. Teofan Grecul, ultimul dintr-o mare descendență, a lucrat la Moscova în momentul în care acolo se închega un centru pictural ce avea să-și afirme repede superioritatea. Andrei Rubliov (1360?—1430?) e cel mai ilustru dintre artiștii moscoviți; picturile sale susțin comparația cu cele ale contemporanilor săi, Fra Angelico și Van Eyck. El a știut să-și investească operele cu o gingășie și un farmec inegalate; formele suave ale personajelor sale, armonia coloritului, simțul ritmului, măreția și spiritualitatea din care omenescul nu lipsește, îl așază în primul rînd al pictorilor lumii pe acest artist, a cărui *Sfîntă Treime* constituie capodopera incontestabilă a artei ruse.

Școala de la Moscova se continuă pe linia maestrului, dar către sfîrșitul secolului al XVI-lea icoana începe, treptat, să decadă. Atelierele Stroganovilor produc iconițe frumoase, colorate strălucitor, miniaturi rafinate în care căutarea decorativului a făcut să dispară viața. În secolul al XVII-lea, realismul își face apariția cu Semion Ușakov. Doar subiectul rămîne religios; spiritul picturii se laicizează sub înrîurirea occidentală, și gravurile olandeze ale *Bibliei lui Piscator* devin exemple demne de imitat. Cînd Petru I, la începutul secolului al XVIII-lea cheamă la Moscova artiști italieni germani și francezi, nu face decît să-i dea lovitura de grație picturii de icoane, care, de atunci încolo dăinuie sub o formă degradată.

SF. GHEORGHE. SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIV-LEA. MUZEUL RUS. LENINGRAD

ANDREI RUBLIOV. PE LA 1360/70 - PE LA 1430. «TROIȚA». GALERIA TRETIAKOV MOSCOVA

PUNEREA ÎN MORMÎNT. SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XV-LEA. GALERIA TRETIAKOV MOSCOVA

GUIDO DA SIENA. MIJLOCUL SECOLULUI AL XIII-LEA. FECIOARA TRONÎND. PE LA 1260. PALATUL COMUNAL, SIENA

ȘCOALA LUI GUIDO DA SIENA. BUNAVESTIRE. (PANOU DIN ALTARUL DE LA SAN PIETRO) PINACOTECA, SIENA

ȘCOALA SIENEZĂ. NAȘTEREA SF. IOAN BOTEZĂTORUL. PANOU AL ALTARULUI CU VIAȚA SFÎNTULUI. PE LA 1270—1280. PINACOTECA, SIENA

Tradiția îi atribuie, cu naivitate, florentinului Cimabue meritul de a fi reacționat primul împotriva schematismului « manierei bizantine » și de a fi inaugurat astfel pictura modernă în Italia. Secolului trecut i-a plăcut să lege avîntul acesta de noua sensibilitate religioasă trezită de Sfîntul Francisc de Assisi (1182—1226), de bucuria lui spirituală, de umilința lui în fața naturii, de emotivitatea, de pateticul lui simțămînt al mîntuirii. Aceste idei par azi susceptibile de revizuiri.

Mișcarea novatoare nu purcede din spiritul franciscan, ci dintr-o transformare mai generală a culturii și a religiei, legată de avîntul orașelor. Ea se datorește în mare măsură unei anumite întoarceri la măreția « imperială » și la naturalismul Antichității, care caracterizează în anii aceia atît arta orașelor ghibeline cît și arta Romei sub Bonifaciu al VIII-lea. De aici se trage, în mare parte, forța figurilor unui Cavallini. Tendința expresionistă și dramatică, la rîndul ei, nu e doar franciscană; ea domină, în această epocă, pictura monastică greacă, și Italia nu este, probabil, prea izolată de lumea mediteraneană. În fine, exemplul mozaicurilor existente, romane și florentine, îi îndemna firesc pe pictori, unii dintre ei fiind și mozaicari, să-și revizuiască schemele acceptate. Cînd, spre 1280—1290, șantierul din Assisi a întrunit meșteri veniți de pretutindeni ca să decoreze biserica ridicată deasupra mormîntului Sfîntului Francisc (cu o splendoare cu totul potrivnică spiritului acestuia), manifestul noii arte căpătase de mult caracterul unei vaste sinteze.

Deci n-a început totul la Florența. Pisa și Lucca au o anumită prioritate prin pateticele crucifixe pictate pe piele sau lemn decupat; Guido da Siena l-a precedat fără îndoială pe Cimabue, deși data de 1221, ce se poate citi pe *Fecioara tronînd* din Palatul Comunal, se referă, desigur, la o operă anterioară, înlocuită de Guido pe la

1260. Fecioara era tema centrală a celei mai vechi arte sieneze, fapt semnificativ. Mai tirziu, școala din Siena va putea fi identificată după eleganța liniilor, acordul rafinat al culorilor, emoția poetică și zborul imaginației. Încă la Maestrul altarului de la San Pietro (Pinacoteca din Siena), din cercul lui Guido, finețea tonurilor și verva grațioasă se datoresc unei sensibilități proprii.

Viața lui Cimabue, inițiatorul florentin repede intrat în legendă, e puțin cunoscută. Și-a făcut începuturile în echipa mozaicarilor de la Baptisteriul din Florența — școală unde probabil i s-au format simțul pentru splendoarea bizantină și darul « punerii în pagină ». La 30 de ani, este la Roma, cu Jacopo Torriti, marele mozaicar ce-i redă acestei tehnici grecești vechea fermitate antică. Îl găsim apoi la Assisi, laborator central al picturii italiene, unde lasă o *Fecioară cu Sfîntul Francisc* în biserica inferioară, și fresce în biserica superioară (absidă și transept), de o extraordinară siguranță, solemne și totodată însuflețite. I se atribuie și pătrunzătoarea imagine a sfîntului Francisc de la Santa Maria degli Angeli. Faimoasa lui *Fecioară* din Florența (Uffizi) a plăcut, desigur, prin precizia formelor și compoziția volumelor, unui public totdeauna iubitor de efecte plastice. Dante, care l-a putut cunoaște pe Cimabue, spune că a fost pictorul cel mai celebru pînă la Giotto. A murit la Pisa, unde lucra ca mozaicar la absida catedralei.

În tendința sa de a da formelor bizantine o viață nouă și o noblețe antică, Cimabue se întîlnește cu romanul Pietro Cavallini (1250—1330) căruia i se datoresc mozaicurile cu *Viața Fecioarei* de la Santa Maria del Trastevere, mai mlădioase ca modelele lor tradiționale; la Santa Cecilia, în același cartier din Roma, a pictat o *Judecată de Apoi*, care prin puternica ei ordonare e poate opera cea mai « clasică » a Evului Mediu la Roma.

CIMABUE. CĂTRE 1240—1302. FECIOARA CU PRUNCUL (FRAGMENT). UFFIZI, FLORENȚA

CIMABUE. ÎNGER (DETALIU DE FRESCĂ). BAZILICA SAN FRANCESCO BISERICA SUPERIOARĂ ASSISI

PIETRO CAVALLINI. 1250-1330. APOSTOL. FRESCA JUDECĂȚII DE APOI (DETALIU). SANTA CECILIA DEL TRASTEVERE, ROMA

GIOTTO DI BONDONE. 1266?-1337. SF. FRANCISC PREDICÎND PĂSĂRILOR. (FRESCĂ.) PE LA 1300. BAZILICA SAN FRANCESCO, BISERICA SUPERIOARĂ, ASSISI

GIOTTO. SFÎNTUL FRANCISC DÎNDU-ŞI MANTIA SĂRACULUI (DETALIU DE FRESCĂ.) PE LA 1300. BAZILICA SAN FRANCESCO, BISERICA SUPERIOARĂ, ASSISI

GIOTTO. MOARTEA SENIORULUI DIN CELANO (DETALIU DE FRESCĂ.) PE LA 1300. BAZILICA SAN FRANCESCO, BISERICA SUPERIOARĂ, ASSISI

Arta lui Giotto descinde din Cimabue şi mozaicarii romani. Pe la 1280, ucenicul, după tradiţie păstor în Mugello, a putut privi mozaicurile din Baptisterul de la Florenţa, unde Cimabue executase o *Viaţă a lui Iosif* de factură net «pre-giottescă». La Roma, în zilele cînd oraşul se împodobea pentru marele jubileu de la 1300, a executat în mozaic celebra *Navicella* (Corabia Apostolilor), al cărei adevăr şi intensitate dramatică i-au uimit atît pe contemporani cît şi posteritatea. Bizantinismul clasicizant al lui Cavallini, imperial şi solemn, îşi pierde aici orice rămăşiţă de convenţionalism, păstrîndu-şi însă forţa şi amploarea. În el se află de pe acum întrunite cele două elemente prin care s-a definit, de foarte timpuriu, stilul lui Giotto, «măreţia antică» şi «adevărul» (ce coincid, în mare, cu tradiţia romană şi aportul gotic).

Ca şi Cimabue, Giotto trebuie să-şi întregească aceste experienţe cu aceea din al treilea centru artistic, Siena. A trecut pe aici prin 1300; dar proporţiile exacte ale operei sale din basilica superioară, cuprinse în ciclul *Vieţii Sfîntului Francisc*, sînt controversate. E primul ansamblu care narează viaţa sfîntului urmînd pas cu pas biografiile devenite oficiale. Stilul dovedeşte o influenţă romană; s-a presupus că Giotto a inaugurat aici sistemul de lucru în echipă, care ar explica inegalităţile. Scenele ce i se datorează în mod cert se caracterizează prin prezentarea monumentală a figurilor izolate, şi adesea, prin recurgerea la decorul arhitectural pentru a structura spaţiul. E marele stil al picturii istorice; nu e, indiferent de vechile afirmaţii, în spirit franciscan; formele sale puternice şi echilibrate evocă mai degrabă patriciatul comunelor.

Abia în Capela Scrovegni din Padova (1303—1305) avea să dea definiţia durabilă a artei sale: o simplă sală boltită cu pereţii în întregime acoperiţi de fresce care

povestesc viaţa lui Cristos şi a Fecioarei în scene juxtapuse, rînduite pe trei etaje; pe peretele vestic, o *Judecată de Apoi* şi, pe arcul de triumf, o *Bunăvestire* peste două curioase încercări de « înşelare a ochiului» *(trompe-l'œil)* întregesc ansamblul. Iconografia e tradiţională. Absoluta simplitate a acestui aranjament e în armonie cu ordinea admirabilă a compoziţiei din fiecare panou: personajele sau grupurile masive sînt puternic reliefate într-un decor sobru, volumele, reduse la formule esenţiale, sînt distribuite cu un suprem simţ al echilibrului. Nu e loc pentru formalisme goale; totul e subordonat naraţiei şi emoţionantei forţe de regizare.

Spaţiul lui Giotto nu fuge în adîncime şi nu sparge suprafaţa pictată; e mai curînd o scenă strîmtă, paralelă cu zidul. Acţiunea se desfăşoară şi ea paralel, acesta fiind mijlocul prin care se evită contradicţia dintre volumele masive ale figurilor şi funcţia lor de decoraţie murală. Mimica şi mişcarea expresivă, deşi definesc totdeauna cu precizie personajul şi rolul său, nu-l izolează niciodată de acţiunea la care ia parte. Dar acest caracter dramatic exclude compoziţia în friză continuă; fiecare scenă alcătuieşte un tot separat.

Trăirea intensă a tuturor elementelor şi perfecta lor integrare într-o ordine raţională definesc calitatea proprie artei lui Giotto şi explică imensa lui importanţă: prin aceasta se asemuie cu Dante. Operele florentine ulterioare: *Madona tronînd* de la Uffizi; decoraţia capelelor Bardi şi Peruzzi de la Santa Croce reprezintă desăvîrşirea clarităţii sale clasice şi a obiectivităţii liniştite. Invitat la Neapole şi la Milano, însărcinat de florentini cu conducerea tuturor lucrărilor de arhitectură, maestrul a murit, înconjurat de un prestigiu nemaiauzit, lăsînd un atelier ce-a alunecat repede spre pitoresc şi graţios, tendinţe ce caracterizează goticul minor din secolul al XIV-lea.

GIOTTO. FUGA ÎN EGIPT (DETALIU DE FRESCĂ.) 1303-1305. CAPELA SCROVEGNI, PADOVA

GIOTTO. JELUIREA LUI CRISTOS (DETALIU DE FRESCĂ). 1303—1305. CAPELA SCROVEGNI, PADOVA

GIOTTO. NOLI ME TANGERE (DETALIU DE FRESCĂ.) 1303-1305. CAPELA SCROVEGNI, PADOVA

DUCCIO
DI BUONINSEGNA.
1260?-1318/20.
FECIOARĂ TRONÎND,
SAU
MADONNA RUCELLAI.
1285.
UFFIZI, FLORENȚA

DUCCIO.
SF. CATERINA
DIN ALEXANDRIA
(DETALIU
DIN LA MAESTÀ.)
1308-1311.
MUZEUL CATEDRALEI
SIENA

DUCCIO.
ÎNCHINAREA
MAGILOR.
(PANOU
DE PREDELĂ
DIN LA MAESTÀ.)
1302-1311.
MUZEUL CATEDRALEI
SIENA

S-a statornicit obiceiul de a compara *Fecioara* lui Cimabue de la Santa Trinità (în prezent la Uffizi) cu *Madonna Rucellai*, comandată în 1285 de confreria florentină de la Santa Maria Novella unui pictor despre care se știe azi că este sienezul Duccio di Buoninsegna. Cele două opere au un fond bizantin comun și ambele năzuiesc să-l adapteze sensibilității moderne; dar e surprinzător că au putut fi, la un moment dat, atribuite aceluiași autor. Duccio n-are fermitatea lui Cimabue, nu urmărește reprezentarea spațială convingătoare a lucrurilor sau a figurilor, ci ușurința și grația compoziției, eleganța nervoasă a liniilor (tivul aurit de la mantia Fecioarei), strălucirea luminilor și a pietrelor prețioase.

Această operă, cea dintîi cunoscută din creația lui Duccio, a fost urmată, pare-se, de cartoane pentru un vitraliu al catedralei din Siena (1287–1288), apoi de o *Madonă cu trei franciscani îngenunchiați* (1290). Despre activitatea sa din anii următori nu știm nimic, nici din documente, nici din opere; dar în 1308, orașul Siena i-a comandat maestrului, printr-un contract amănunțit, un mare altar al Fecioarei, La *Maestà*. Execuția a durat mult; abia la 9 iunie 1311 opera terminată a fost adusă la catedrală într-o procesiune triumfală la care pioșenia și mîndria patriotică a sienezilor, proprietarii acestei minuni, au contribuit în mod egal. Duccio, care, ca și atîția alți artiști ai Renașterii, pare a fi fost un ins dificil și care se bucura de mare vază în orașul său, a murit pe la 1318.

Nu i se cunoaște decît o singură sursă «modernă», arta sculptorului Niccolò Pisano, care executase un amvon celebru în catedrala din Siena. A fost oare la Assisi, cum cred unii? Oricum, arta sa pare ieșită din bizantinismul tradițional printr-o evoluție originală și autonomă. *La Maestà*, capodopera lui, o înfățișează pe Madona pe tron, înconjurată de

sfinți, iar pe verso se află un montaj de vreo patruzeci de mici panouri cu viața lui Cristos. (Cu excepția cîtorva fragmente risipite la Londra și la Washington, ansamblul se găsește încă în Siena, la Muzeul Catedralei). În fond, această pictură, care prin tehnică și concepție depășește atît de mult nivelul mediu al « manierei grecești » italianizate, regăsește cele mai de seamă și mai adînci calități ale marii arte bizantine: coloritul splendid, intensitatea, subtilitatea efectelor. Compoziția panourilor narative e simplă și clară, echilibrată ca la Giotto; fără formatul redus și fără tensiunea liniilor și nervozitatea gesturilor, ar fi monumentală. Cîteva figuri evocă modelele sculpturale studiate de Duccio; altfel, el e sensibil la conținutul emoționant al scenelor evanghelice și-l transpune cu simplitatea vie a poveștilor populare.

Preocuparea sa principală e culoarea. Fondul de aur îi impune o puritate și o intensitate extremă, care fac cu atît mai evident rafinamentul acordurilor: trandafiriu și roșu sau roșu, verde, violet. Ordonarea volumelor în spațiu nu are nicidecum valoare autonomă: față de copleșitorul cer de aur, formele nu mai sînt decît accidente într-o revărsare de lumină, iar ochiul reține mai întîi savuroasa armonie a tonurilor palide ori saturate.

Se poate vorbi de gotic în legătură cu arta lui Duccio; e sigur că eleganța, sensibilitatea, grația și manierismele sale sînt analoge cu ceea ce arta franceză din vremea lui dezvoltă în miniatura pariziană și în vitraliu. Viitoarea școală din Siena — oraș gotic prin excelență —, îi va datora lui această concordanță cu Occidentul. Dar în spatele « modernității » lui Duccio se află o anumită moștenire orientală pe care urmașii lui, a căror artă va fi mult mai clară și mai străvezie, n-o vor mai găsi. Echivalentul lui Giotto pentru Siena va fi mai curînd Simone Martini.

DUCCIO. CHEMAREA APOSTOLILOR PETRU ȘI ANDREI. (PANOU VERSO DIN LA MAESTÀ.) 1308-1311. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

DUCCIO. SFINTELE MARII LA MORMÎNT. (PANOU VERSO DIN LA MAESTÀ.) 1308-1311. MUZEUL CATEDRALEI, SIENA

DUCCIO. SCHIMBAREA LA FAȚĂ. (PANOU VERSO DIN LA MAESTÀ.) 1308-1311. NATIONAL GALLERY, LONDRA

SIMONE MARTINI. 1284-1344. PREAFERICITUL AGOSTINO NOVELLO SALVÎND UN COPIL MUŞCAT DE LUP. SAN AGOSTINO, SIENA

SIMONE MARTINI. ÎNGERUL ŞI FECIOARA (BUNAVESTIRE). DIPTIC, MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, ANVERS

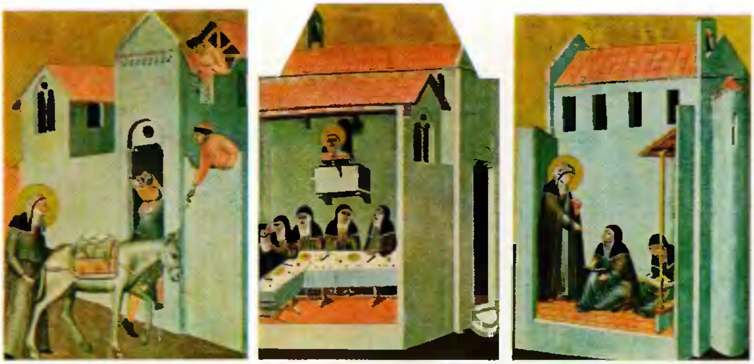
SIMONE MARTINI. MUZICANŢI. DETALIU DIN FRESCA «RIDICAREA SF. MARTIN LA RANGUL DE CAVALER». BAZILICA SAN FRANCESCO, BISERICA INFERIOARĂ ASSISI

Dacă arta lui Giotto e legată, într-un sens, de aceea a sculptorilor din secolul al XIII-lea, Simone Martini ne duce cu gîndul mai degrabă la miniaturişti. Prima operă cunoscută a acestui maestru, *La Maestà* din 1315 (Siena, Palazzo Publico), e încă apropiată de Duccio, dar mai decorativă; spaţiul ocupat de uriaşul baldachin împodobit trădează noua orientare. În efigia ecvestră *Condotierul Guidoriccio*, din 1328 (în acelaşi loc), arabescul siluetei cavalerului pe calul cu valtrap se întipăreşte în memorie; o atmosferă de poem epic scaldă această operă singulară.

Maniera occidentală şi gotică e adoptată cu hotărîre. Simone a călătorit mult. Încă din 1317 a fost, poate, la Neapole pentru panoul de la San Luigi di Tolosa (Toulouse); pe la 1330 e plasată şederea sa la Assisi, unde a decorat capela San Martino din bazilica inferioară. Comparaţia cu frescele învecinate ale lui Giotto arată schimbarea gustului: pictura e mai descriptivă, cultivă efectele rare şi nu se teme de ceea ce Giotto evita mai mult ca orice, de confuzie.

Reîntors în Siena, în 1333, Simone creează cea mai bună operă a sa — cea mai « sieneză » poate — *Bunavestire* (Uffizi). Gestul de retragere al Fecioarei drapate într-o mantie albastră, curbele graţioase ale îngerului alb care o salută, vasul cu crini, fondul de aur moarat au o poezie pătrunzătoare şi de neşters. Nu din întîmplare l-a celebrat Petrarca pe Simone în două sonete, aşa cum Dante îl celebrase pe Giotto.

Simone Martini l-a cunoscut de altfel pe Petrarca la Avignon, unde s-a dus în 1339. Acolo, face un portret al Laurei (pierdut) şi împodobeşte cu o miniatură manuscrisul lui Virgiliu din biblioteca poetului: e o stranie şi frumoasă evocare a lumii antice văzute prin ochii primilor umanişti. Simone Martini a murit în oraşul papilor unde a lăsat cîteva opere decisive pentru viitoarea alianţă



PIETRO LORENZETTI
1280?-1384.
TREI PANOURI
DIN ALTARUL
« PREAFERICITA
UMILINȚĂ ».
UFFIZI, FLORENȚA

artistică dintre Siena și Occidentul gotic.

Mai cu seamă în secolul al XV-lea s-a văzut în ce măsură Siena rămînea credincioasă manierei lui Simone Martini; pe vremea lui mai era loc și pentru Pietro Lorenzetti, reprezentant, în realitate, al unei îndrumări total opuse. Activitatea acestui maestru, pe care i-o putem urmări între 1316 și 1348, a fost curmată de ciuma și nenorocirile de la jumătatea secolului: în amănunt, rămîne destul de greu de lămurit.

Altarul preafericitei Umilinți pare aproape florentin; micile panouri narative care-i alcătuiesc aripile sînt pictate cu fermitate și cu un puternic simț al regiei ce trădează influența lui Giotto. Pietro a ucenicit probabil la Florența, dar a trăit apoi în Siena, cu excepția citorva călătorii la Assisi, unde a lăsat fresce în basilica inferioară. Nimic din lirismul sienez nu apare în *Polipticul din Arezzo*, comandat în 1320, cu frumosul echilibru al figurilor sale impunătoare. Mai ales în basilica din Assisi și-a dat frîu liber impetuozității sale: expresia încordată a *Fecioarei între Sf. Francisc și Ioan Evanghelistul*, cele șase scene ale *Patimilor* magistral compuse aparțin, desigur, maturității sale (1326–1329); e de presupus însă că a mai făcut o ultimă călătorie, mai tîrziu, pentru *Răstignire*, operă plină de mișcare și totuși stăpînită în toate detaliile. După solemna pic-

PIETRO LORENZETTI.
CĂLĂREȚI.
DETALIU DIN
« RĂSTIGNIREA »
(FRESCĂ).
BAZILICA
SAN FRANCESCO,
BISERICA
INFERIOARĂ,
ASSISI

PIETRO LORENZETTI
NAȘTEREA
FECIOAREI
(DETALIU).
1342.
MUZEUL
CATEDRALEI,
SIENA

AMBROGIO LORENZETTI. ACTIV ÎNTRE 1319 şi 1348. ORAŞ PE ŢĂRMUL MĂRII. PINACOTECA NAŢIONALĂ, SIENA

AMBROGIO LORENZETTI. FECIOARA MARIA ALĂPTÎND. SEMINARUL DIN SIENA

AMBROGIO LORENZETTI. ORAŞ PE MALUL UNUI LAC. PINACOTECA NAŢIONALĂ, SIENA

tură de altar sieneză de la Carmeliţi (1329), tripticul *Naşterea Maicii Domnului* (1342), ultima sa operă datată, se apropie de stilul mai calm, mai intim, al lui Ambrogio. Frumoasa figură a Anei întinse şi cele două vizitatoare din dreapta anunţă reuşitele clasicismului Renaşterii.

Ambrogio — probabil mezinul lui Pietro — era o personalitate complexă. Preocupările îi erau multiple; pictează cînd motive orientale şi tipuri exotice, cînd copiază o figură de pe o medalie romană sau desenează o statuie antică a cărei descoperire stîrnise mare vîlvă în oraşul său; a executat un « mapamond turnant» (pierdut) şi a pictat cele dintîi « peisaje pure», explicabile fără îndoială ca fragmente dintr-o mobilă ornată. S-a presupus, greşit însă , că el descoperise principiul punctului de fugă în perspectivă; unii au vrut chiar să vadă în el pe autorul savantului program « aristotelic» din frescele alegorice de la Palatul Comunal. Acest personaj distins, membru în consiliul municipal din Siena, a fost, în orice caz, unul din primele exemple de artişti cu vaste curiozităţi intelectuale.

Opera de tinereţe a lui Ambrogio nu ne e cunoscută, cu excepţia enigmaticei şi arhaizantei *Fecioara Maria* de la Vico l'Abate (1319); debutul florentin explică, desigur, giottismul iniţial, de care s-a eliberat treptat după frescele de la San Francesco din Siena (1330—1331), dezvoltîndu-şi un stil de fină observaţie în care domnesc bucuria profundă a coloritului şi o sensibilitate poetică deosebită. Nimic comun între această pictură şi cea a lui Pietro, cu care n-a colaborat decît o dată, la nişte fresce azi pierdute.

Suita sa de Madone dă tonul artei lui: *Fecioara cu pruncul speriat de o pasăre* (Siena, San Agostino), idilica *Fecioara Maria alăptînd*, imitată după o sculptură de Niccolò Pisano (Siena, Seminarul), *Fecioara din Rapolano*, unde o vagă nelinişte îi strînge laolaltă

pe mamă și pe prunc; somptuozitatea colorată din *Fecioara în slavă* din Siena, duioșia celei din Massa Marittima.

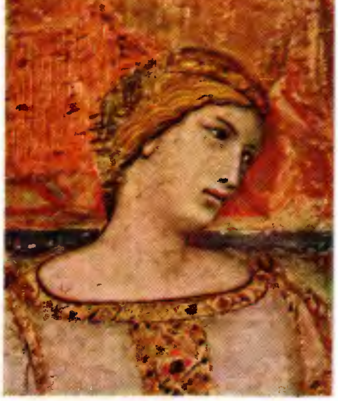
Cu tot lirismul care îi e pecetea personală, Ambrogio n-are nimic dintr-un artist « minor ». Compune admirabil panouri narative care par vaste (*Viața Sfîntului Nicolae din Bari*, 1332, Uffizi), atinge o calmă armonie liniară în *Altarul Sfintei Petronilla* și se lasă în voia unei uimitoare fantezii ornamentale în *Sfîntul Mihail* din Badia de la Rofeno, cu silueta unui războinic aurit pe nenumăratele încolăcituri ale balaurului.

Cele două « peisaje » celebre sînt, mai exact, priveliști urbane (Montepulciano și, poate, Talamare); în ciuda evidentei preocupări topografice, impresionează mai cu seamă reușitele sale de colorist delicios, slujit de o inspirație proaspătă în fața unui subiect nou. Ele sînt, desigur, din aceeași perioadă cu frescele din « Sala celor Nouă », din Palatul Comunal (1337 — 1339): *Alegoria bunei guvernări*; *Urmările bunei guvernări*; *Reaua guvernare*. S-ar fi zis că e manifestul unui partid, denumit « al celor nouă », care tocmai venise la putere în Siena. Alegoria se supune unei compoziții destul de complicate, cu figuri de mărimi diferite, inscripții risipite pretutindeni, curele ce sînt, literalmente, adevărate « fire conducătoare » ale personajelor. Dar ansamblul e ingenios echilibrat fără a fi simetric, și antica figură a Păcii, în centrul peretelui, îi sintetizează monumentalitatea armonioasă. *Urmările*, descrise cu vădită plăcere pe un perete lung, se înscriu într-o uriașă panoramă, mișunînd de amănunte fermecătoare, peisaje și scene de gen.

Din ultima perioadă a lui Ambrogio fac parte *Înfățișarea la Templu* (1342, Uffizi), înrudită, prin viguroasa unitate compozițională, cu *Nașterea Fecioarei Maria* a lui Pietro, din același an, ca și *Bunavestire* (1344, Siena), cu o concepție nouă și adîncă a sensului religios al scenei.

AMBROGIO LORENZETTI. PACEA, DETALIU DIN FRESCA « BUNA GUVERNARE » 1337-1339. PALATUL COMUNAL, SIENA

AMBROGIO LORENZETTI. CAVALCADĂ, DETALIU DIN FRESCA « BUNA GUVERNARE » 1337-1339. PALATUL COMUNAL, SIENA



AMBROGIO LORENZETTI. DETALIU DIN FRESCA « BUNA GUVERNARE » 1337-1339. PALATUL COMUNAL, SIENA

MAESTRU DIN KÖLN. ÎNFĂȚIȘAREA LA TEMPLU. PE LA 1330. MUZEUL WALLRAF-RICHARTZ, KÖLN

MAESTRUL BERTRAM. INTRAREA LUI ISUS ÎN IERUSALIM, PANOU DIN ALTARUL CU « PATIMILE LUI CRISTOS ». PE LA 1379. MUZEUL DIN HANOVRA

MAESTRUL ALTARULUI DIN TŘEBON. ÎNVIEREA. PE LA 1380. GALERIA NAȚIONALĂ, PRAGA

În tapiserii, vitralii, sculpturi policrome și mai cu seamă în miniaturi trebuie să căutăm viziunea picturală a epocii gotice, mai curînd decît în panourile pictate, a căror înflorire e tîrzie. Dar în cadrul picturii de șevalet, împărțirea pe școli locale sau naționale e adesea artificială; interpenetrația centrelor artistice ia, în secolul al XV-lea, o amploare multă vreme neegalată, datorită mai ales acțiunii Curților. Ca și literatura romanelor medievale, pictura gotică e, în genere, de curte, chiar în arta religioasă. Suverani sau seniori amatori comandă cărțile cu miniaturi, cele mai frumoase picturi de altar, capelele fastuoase din castele. Acești mecena au legături în toată Europa și-i fac pe artiști să călătorească; noutățile circulă; gustul este distins și totodată rafinat. De aici, provine caracterul « internațional » al unor opere pictate între 1360 și 1400.

Casa de Valois, mai ales, era pasionată după artă. Ioan cel Bun a comandat nu mai puțin de 239 de tapiserii pentru castelele sale; pictorul Girard d'Orléans (activ între 1344 și 1362) face parte din Curtea sa și e probabil autorul portretului său, operă, e drept, încă rudimentară și sumară. Toți copiii regelui, prinți cu patrimonii, Charles V, Philippe cel Îndrăzneț de Burgundia și Jean duce de Berry, au fost mari amatori de artă. La Jean de Berry (mort în 1416) patima de colecționar atinge o intensitate fără egal pînă atunci în Europa. Nu există operă mai « franceză » în acea perioadă ca *Dipticul Wilton*, executat pentru Richard al II-lea al Angliei de un artist probabil englez; farmecul delicat al acestei picturi fine, prețioase și înflorite e net « continental ».

Boemia a ajuns, începînd cu domnia lui Carol al IV-lea (rege în 1333; împărat în 1346) un alt mare pol al picturii gotice. Aportul francez, înlocuit curînd de cel italian, nu explică suficient avîntul artistic foarte rapid. Suveranul

a fost inițiatorul unei activități uriașe: numai catedrala Sfîntul Vit din Praga număra în jur de șaizeci de retabluri. În ciclul *Viața lui Cristos* de la Vyšši Brod se vădește un simț al culorii și al naturii rar întîlnit în secolul al XIV-lea; portretele puternice, cu capete energice, cu drapeuri largi, ce tapisează în rînduri strînse capela de la Karlštyn (1367) se datoresc unui anume Teodoric din Praga ce pare, pe de altă parte, a fi jucat un rol decisiv la Hamburg. Dar capodopera artei gotice în Cehoslovacia e *Altarul din Třebon* (1380), azi expus la Praga, și care cuprinde celebra *Înviere*: Isus, fin, drept și țeapăn, învelit într-o mantie roșie și neagră, în picioare pe mormîntul masiv înconjurat de paznicii rustici și amenințători, se înalță spre cerul roșu semănat cu stele de aur. Opera aceasta vestește tot ce va fi mai fascinant și mai profund în Renașterea din Europa Centrală.

Arta Boemiei a înrîurit Germania de sud și Austria, unde mănăstirile bogate au folosit-o, nu fără a se inspira și din Italia sau de la Paris; ca și orașele hanseatice. unde Maestrul Bertram, popular și viguros, temperament mai curînd de sculptor decît de pictor, l-a continuat pe Teodoric (*Altarele de la Grabow*, 1379 și *Buxtehude*, către 1390).

În valea Rinului, orașele înfloritoare dezvoltau în imperiul dezorganizat o cultură originală. Kölnul, centru de teologie mistică și de ascetism sentimental, a fost sediul unei școli de pictură suave și manierate, inspirată de teme din viața Mariei sau din copilăria lui Isus, care culminează în al doilea sfert al veacului al XV-lea, cu Stephan Lochner. Pînă pe la 1450, pictura fidelă fondurilor de aur gofrat, siluetei și florilor rămînea — în toată Europa — apropiată de miniaturistică și de orfevrerie; doar Toscana și Flandra au reușit, între 1420 și 1430, să rupă vraja aurului, a culorii și a lucrului grațios.

Forma specific italiană a goticului internațional e reprezentată, în

MAESTRU AUSTRIAC. SFÎNTA TREIME. SFÎRȘITUL SEC. AL XIV-LEA - ÎNCEPUTUL SEC. AL XV-LEA. NATIONAL GALLERY, LONDRA

MAESTRU FRANCEZ (GIRARD D'ORLÉANS?) PORTRETUL REGELUI IOAN CEL BUN. PE LA 1360. LUVRU, PARIS

MAESTRU ENGLEZ SAU FRANCEZ. DIPTICUL WILTON: RICHARD AL II-LEA AL ANGLIEI PREZENTAT FECIOAREI DE SF. IOAN ȘI DE SFINȚII PROTECTORI AI REGELUI. PE LA 1395. NATIONAL GALLERY, LONDRA

GENTILE DA FABRIANO. 1360?-1427? FECIOARA CU PRUNCUL. PE LA 1420. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

GENTILE DA FABRIANO. ÎNCHINAREA MAGILOR (DETALIU). 1423. UFFIZI, FLORENȚA

PISANELLO. 1395?-1455/56. PORTRETUL LUI LIONELLO D'ESTE. PE LA 1441. ACADEMIA CARRARA, BERGAMO

afara domeniului sienez, de către umbrianul Gentile da Fabriano. « Avea mîna asemenea numelui », a spus despre el, în secolul al XVI-lea, primul său biograf, Vasari. Acest pictor « gentil » a marcat două centre ale artei italiene, Veneția și Florența, cu o pecete care cu greu s-a șters.

S-a format în nord; Verona și Padova l-au inițiat în arta înflorită a Curților gotice. Veneția i-a adăugat ecourile splendorii bizantine și din această îmbinare s-a născut o artă seducătoare, poate prea seducătoare, în care descrierea minuțioasă și o anumită observare naturalistă a amănuntului își găsesc locul cu atît mai mult cu cît realitatea e mai absentă; pictura nu mai cunoaște decît romanescul și paradisiacul.

Nu mai știm cum arată opera de muralist a lui Gentile; lucrările sale din Veneția (Palatul Ducal, 1408—1409), Brescia, Roma (San Giovanni Laterano, către 1427), s-au pierdut. Pentru noi, capodopera sa e *Închinarea Magilor* (1423), executată, împreună cu *Altarul Quaratesi*, în timpul scurtei sale perioade florentine. Șederea maestrului aici coincide cu un moment cînd pictura sieneză, reînnoită, părea să cucerească patria lui Giotto; Lorenzo Monaco introdusese nu de mult noua modă. Gentile găsi deci audiență și se înțelege că pictorul care, în acești ani, îi arunca acestei arte înflorite și încărcate o sfidare de o hotărîre și de o forță fără precedent, Masaccio a rămas aproape izolat. Încă multă vreme, după ce orașul l-a acceptat pe Masaccio, un curent prețios și romanesc, curtenesc și « bizar » a continuat arta rafinată a umbrianului.

Alianța gotico-bizantină reprezentată de Gentile a avut, firește, mai mult succes la Veneția; formula părea făcută anume pentru orașul cu palate flamboaiante, cu tezaure exotice. Jacopo Bellini și cîțiva fermecători artiști minori l-au adoptat. Dar adevăratul continuator, Gentile și l-a găsit la Verona, în Pisanello.

Antonio di Puccio Pisano di Cerreto, zis Pisanello, era de fel din Pisa, dar a fost crescut la Verona. Ca și Gentile și atîția alți maeștri ai goticului de curte, a călătorit mult. Principalele sale etape au fost Mantova — 1424, Veneția (cu Gentile) — 1425, Roma — 1431—1433 (unde termină frescele lui Gentile), Verona — în preajma lui 1436, din nou Mantova și Milano — 1440, iarăși Veneția — 1442, precum și șederi la Neapole și Ferrara. Cîteva opere veroneze ca *Madona cu prepelița* sau fresca *Bunavestire*, din care s-a păstrat Îngerul, amețitor de frumos și de o grație stranie, amintesc încă de Gentile: extraordinarul *Sfîntul Gheorghe eliberînd Prințesa*, din 1436, întrunește toate elementele romanescului gotic — personaje orientale, arhitecturi de vis, o spînzurătoare în zare, veșminte neverosimile. Îmbinarea observației minuțioase și a imaginației feerice, formulă de bază a goticului tîrziu, i se poate aplica și lui Pisanello, dar nu mai e deajuns spre a-l defini. E un prodigios animalier *(Viziunea Sfîntului Eustațiu)* și un născocitor neobosit de ciudățenii vestimentare — două teme frecvente în admirabilele lui desene. Ca și Gentile, e un portretist ager. Dar curiozitatea sa mai vastă îi datorează multe umanismului: copiază motive de pe sarcofage antice, folosește în medaliile sale caractere grecești. Un desen îl arată preocupat de perspectiva geometrică. N-a avut egal în arta nouă a medaliei.

Dar de precursorii săi gotici îl deosebesc mai ales talentul și grija pentru punerea în pagină. Poate activității sale de medalist îi datorează simțul raportului între goluri și plinuri, arta de a pune în valoare o siluetă. Aceasta îi permite să nu dea niciodată impresia de aglomerare, oricît ar fi de bogate detaliile. Se întrevăd, la el, mai cu seamă în unele desene, premisele evidente ale unui mare stil, căruia nu-i mai lipsește decît darul florentin al sintezei.

PISANELLO. PRINȚESA DIN TREBIZONDA. DETALIU DIN « LEGENDA SF. GHEORGHE » (FRESCĂ). 1436. BISERICA SANTA ANASTASIA, VERONA

PISANELLO. VIZIUNEA SF. EUSTAȚIU (FRAGMENT). NATIONAL GALLERY, LONDRA

PISANELLO. PORTRETUL UNEI PRINȚESE DIN FAMILIA D'ESTE. LUVRU, PARIS

SASSETTA. 1392(?)-1450. LOGODNA MISTICĂ A SF. FRANCISC. MUSÉE CONDÉ, CHANTILLY

SASSETTA. SF. FRANCISC ȘI SĂRACUL, FRAGMENT DIN « VISUL SF. FRANCISC». NATIONAL GALLERY, LONDRA

SASSETTA. CĂLĂTORIA MAGILOR (FRAGMENT). METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

Arta sieneză din secolul al XV-lea n-a părăsit niciodată cu totul ambianța — puternică din jurul lui 1400 — a goticului internațional. De aceea, a fost repede considerată ca rămasă în urmă; marile noutăți florentine de la Masaccio încoace, Siena nu le-a acceptat decît cu însemnate transformări. Dar această reținere e efectul originalității Sienei mai curînd decît o formă de inerție.

Sassetta (Stefano di Giovanni di Consolo) îi dă acestei note sieneze cea mai pură expresie. Revine cu hotărîre la Simone Martini, care-l inspiră în căutarea ritmului formal; dar el se vrea « modern » (inscripția de pe *Polipticul Artei Lînii*, 1416, laudă « noutatea » lucrării), și adoptă volumele pline cu suprafețe netede pe care i le-a putut sugera un florentin ca Masolino. Încă de la acea dată timpurie, arhitecturile sale pictate au arcuri moderne în plin cintru. Racursiurile și geometria în spațiu, care-l interesează constant, se armonizează la el, grație compoziției elegante și ușoare, cu fragilitatea figurilor și gustul pentru ornamente, broderii (*Altarul Fecioarei cu zăpadă*, 1430—1432, Florența, colecție particulară; *Altarul San Domenico*, Crotona).

Între 1437 și 1443, Sassetta și-a realizat capodopera, *Polipticul Sfîntului Francisc* de la Borgo San Sepolcro. Altarul, care i-a fost bine plătit, era de-o excepțională bogăție; diferitele lui părți (Fecioara între sfinți; pe revers, scene din viața Sfîntului Francisc) s-au împrăștiat. Aici totul e clar, șlefuit, de-o mare finețe, plin de amănunte captivante, riguros și nu lipsit de măreție. Calitatea dominantă e acordul între volum, culoare și lumină; Piero della Francesca l-a putut studia, cînd o apucase, ce-i drept, pe același drum: ceea ce dovedește cel puțin că Siena nu era « în întîrziere ».

Ultima operă a lui Sassetta, o *Încununare a Fecioarei*, a fost terminată după moartea artistului, de către Sano di Pietro, care apărea astfel ca moștenitorul său. Era

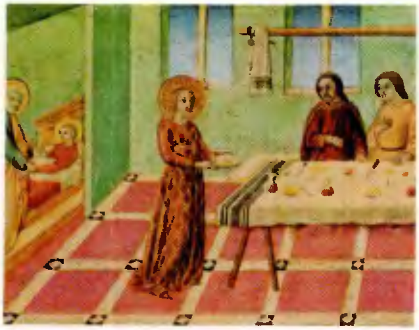
un pictor lipsit de geniu, onest și priceput, foarte reprezentativ pentru gustul mediu al sienezilor din acea vreme. Cariera îi e puțin cunoscută, căci n-a rămas nici o urmă din activitatea sa dinainte de 1444, cînd avea 38 de ani; s-a crezut că i s-ar putea atribui în bloc, ca operă de tinerețe, picturile unui artist anonim (din cercul lui Sassetta) și mai fidel simțului «decorativ» gotic: Maestrul de la Osservanza, numit astfel după opera sa principală provenind din mănăstirea dell'Osservanza și datată din 1436.

Sano di Pietro a produs mult, ajutat, desigur, de ucenicii din atelierul, «bottega» lui. De aici inegalitatea operei sale și uniformitatea deseori schematică a manierei; figuri rotunde și moi, cu sprîncene fine, arcuite, ochi negri, gamă restrînsă de culori vesele uniform aplicate (cer albăstriu, ziduri și dalaje roz). Pictorul, lăudat de contemporani pentru evlavia sa, pare a fi căutat în primul rînd să satisfacă exigențele sentimentale ale clientelei prin opere de serie. Creațiile sale cele mai bune se situează în genere prin anii debutului, ca *Polipticul Iezuaților* (ordin religios din sec. XIV; N.r.r.) (Siena; predela, cu viața Sfîntului Ieronim, e la Luvru). Descrierea și narația se potrivesc cel mai bine cu temperamentul său; opera cea mai cunoscută e *Propovăduirea Sf. Bernardino la Campo di Siena*, lucrată în cea mai bună manieră a sa; se simte în largul lui ca povestitor naiv de miracole și mucenicii.

Ca și Sassetta și Maestrul de la mînăstirea Osservanza, Sano di Pietro se opune într-o anumită măsură influenței lui Gentile da Fabriano, care lucrase la Siena în 1426. Pictorii sienezi își vor găsi un punct de plecare în arta inventivă și puțin dezordonată a lui Vecchietta (frescele din sacristia dell'Ospedale, 1436—1449). Din el descind maeștrii fantaști ai generației următoare: Neroccio de'Landi, Benvenuto di Giovanni și uimitorul Francesco di Giorgoi.

SANO DI PIETRO 1406—1481. MADONA ȘI PAPA CALIXT AL III-lea. 1456. PINACOTECA NAȚIONALĂ, SIENA

SANO DI PIETRO. PROPOVĂDUIREA SF. BERNARDINO LA CAMPO DI SIENA (FRAGMENT). PE LA 1444. CATEDRALA DIN SIENA



SANO DI PIETRO. TĂMĂDUIREA PETRONILLEI DE CĂTRE SF. PETRU. 1479. PINACOTECA NAȚIONALĂ, SIENA

GIOVANNI DA FIESOLE, ZIS FRA ANGELICO. 1387—1455. BUNAVESTIRE (FRESCĂ). DUPĂ 1437. MÎNĂSTIREA SAN MARCO, FLORENŢA

FRA ANGELICO. ÎNCORONAREA FECIOAREI MARIA (DETALIU). ÎNTRE 1430 ŞI 1440. LUVRU, PARIS

FRA ANGELICO. JELUIREA LUI CRISTOS. 1440-1445. MÂNĂSTIREA SAN MARCO, FLORENŢA

Arta lui Giovanni da Fiesole, supranumit « Fra Angelico », era încă legată de formulele de origine sieneză utilizate de maestrul său Lorenzo Monaco şi de colorismul gotic; n-a rămas indiferent însă la inovaţiile pătrunse în Florenţa între 1420 şi 1435, factura aerată a lui Domenico Veneziano şi achiziţiile şcolii « desenatorilor » descinşi din Masaccio; dar în ansamblu, el rămîne credincios marilor pilde din Trecento şi face figură de conservator. Poziţia aceasta nu l-a împiedicat de altfel să cunoască, din timpul vieţii, un mare succes de popularitate.

Producţia lui a fost abundentă, dar nici o operă nu pare anterioară altarului de la Fiesole, din 1428, dată la care pictorul trebuie să fi avut 40 de ani. Ce a pictat pînă atunci? Cum se explică fidelitatea lui, aproape totală, vreme de 27 de ani, faţă de formule pe cale de a se demoda încă din momentul cînd începuse să picteze?

Trebuie întîi să se ţină seama de situaţia lui religioasă şi de tradiţia monastică. Fra Angelico a fost dominican la Fiesole, apoi stareţ la San Marco, în Florenţa, două mănăstiri de orientare nouă; rigorismul celei de-a doua se manifestase deseori în viaţa culturală florentină sub forma unei critici îndeobşte violente şi uneori perspicace a avangardei umaniste. Pictura din secolul al XIV-lea, cu aurul şi albastrul ei, cu preţiozitatea sentimentală şi trupurile ei imateriale trecea drept mai pioasă decît arta naturalistă şi monumentală a inovatorilor. Era firesc ca stareţul de la San Marco, despre care se spunea că plînge cînd pictează răstigniri şi că nu se atinge de penel pînă nu-şi face rugăciunile, să se simtă mai atras de maniera goticizantă. Dar îşi însuşea lesne ceea ce, la moderni, era în armonie cu concepţia sa despre arta religioasă: o compoziţie clară şi precisă (contrariul confuziei unui Gentile), un simţ just al spaţiului, un modelaj de loc greoi (Angelico evită griurile şi marchează umbrele

draperiilor cu tonuri mai saturate); arhitecturile sînt uneori mai clasice, imitînd palatele sau mănăstirile contemporane ale lui Michelozzo (*Bunavestire*, Cortona; capela papei Nicolae al V-lea, Vatican).

Cronologia operelor Preafericitului oferă o altă particularitate destul de surprinzătoare: relativa lor modernitate scade cu timpul. Unele caractere gotice, ca abundența stofelor prețioase, nimburile de aur opac etc., nu apar decît în operele tîrzii, cînd încep să răzbată scheme trecentiste. Sentimentul spațial din *Fecioara cu Îngeri* (Vatican), modeleul din *Fecioara Linaioli-lor* (corporația lucrătorilor inului) (Uffizi) și din *Coborîrea de pe cruce* (Muzeul San Marco) nu au echivalent în creația sa ulterioară. Frescele din mănăstirea San Marco, inegale, suferă din pricina prea numeroșilor colaboratori cucernici.

Încununarea Fecioarei Maria de la Luvru îi luminează cel mai bine calitățile de pictor. Paradisul lui are întreaga frumusețe prețioasă și facilă a goticului; aurul și albastrul, culori « plate » și înzestrate cu o mare rezonanță, nu sînt crutate, dar nu stînjenesc simțul just al volumelor bine puse în valoare. O anumită prospețime a inspirației a determinat succesul acestei opere, care se bucură de însușiri de loc anoste.

Popularitatea maestrului a fost destul de mare ca să justifice comenzi în afara Florenței. Opera sa din Perugia i-a inspirat pe cîțiva artiști delicați; la Roma, unde a fost în două rînduri, a decorat capela San Lorenzo pentru papa Nicolae al V-lea, la Vatican, cu o remarcabilă desfășurare de decor în spirit antic. La Orvieto, n-a făcut decît să înceapă de la bolți decorația capelei San Brizio pe care a isprăvit-o Signorelli. Miniaturile ce i-au fost uneori atribuite sînt, după toate probabilitățile, opera unuia dintre colaboratorii săi apropiați, florentinul Zanobi Strozzi.

Apariția lui Masaccio în pictura florentină din anii 20, prinsă

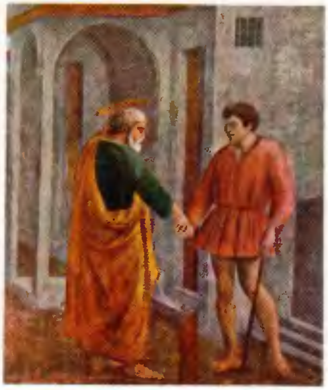
FRA ANGELICO
CRISTOS BATJOCORIT (FRESCĂ). DUPĂ 1437. MĂNĂSTIREA SAN MARCO, FLORENȚA

FRA ANGELICO. NOLI ME TANGERE (DETALIU DE FRESCĂ). MĂNĂSTIREA SAN MARCO, FLORENȚA

FRA ANGELICO. SCENE DIN VIAȚA LUI CRISTOS· BUNAVESTIRE. DUPĂ 1450. MĂNĂSTIREA SAN MARCO, FLORENȚA

TOMMASO MASACCIO. 1401—1428. FECIOARA MARIA, PRUNCUL ISUS ȘI SF. ANA. 1420-1424. UFFIZI, FLORENȚA

MASACCIO. ISUS ȘI APOSTOLII. DETALIU DIN FRESCA «PLATA TRIBUTULUI». 1426-1428. BISERICA SANTA MARIA DEL CARMINE, CAPELA BRANCACCI, FLORENȚA



MASACCIO. SF. PETRU PLĂTIND TRIBUTUL. DETALIU DIN ACEEAȘI FRESCĂ. 1426-1428. CAPELA BRANCACCI. FLORENȚA

în mreaja grațiozităților gotice, are ceva dintr-o lovitură de teatru. Istoria picturii nu oferă alt exemplu de intervenție atît de radicală și atît de hotărîtoare într-un timp atît de scurt (Masaccio a murit la 27 de ani, în 1428). Principiile afirmate în cele cîteva opere pe care a avut vremea să le execute n-au mai fost uitate; ori de cîte ori Florența a simțit nevoia de a reveni la adevărata ei tradiție, cea inaugurată de Giotto, tinerii s-au îmbulzit în capela Brancacci ca să copieze frescele lui Masaccio. Giotto și Masaccio — Leonardo, cel dintîi, le-a asociat numele, ca pe ale unor maeștri ce i-au arătat picturii calea cea bună: calea modeleului puternic și a măreției monumentale.

De altfel, la sculptorul Donatello și la arhitectul Brunelleschi, inventatorul perspectivei științifice, trebuie să ne întoarcem spre a găsi antecesorii imediați ai acestui geniu extraordinar. În pictură nu a avut înaintași. Dimpotrivă, maestrul Masolino, artist firav și amator de efecte neașteptate, a suferit influența discipolului. Se poate urmări cum Masolino își fortifică desenul, cum se interesează treptat de căutările spațiale; dar gustul gotic al disparatului nu-l părăsește niciodată, iar perspectiva, pe care o mînuiește cu o măiestrie arbitrară, nu-i servește în fond decît în scopuri decorative. Masolino a lucrat cu Masaccio la capela Brancacci (1426—1427) și a terminat la Roma, la San Clemente, un ciclu de fresce început de Masaccio și întrerupt la moartea acestuia. Fapt e că Masolino, purtat de numeroasele lui călătorii pînă-n Ungaria, n-a expus niciodată clar noul stil, nici chiar în interesantul Baptisteriu al lui Castiglione d'Olona.

Cronologia exactă a operelor celor doi pictori n-a fost stabilită cu certitudine, așa că nu putem distinge cu siguranță contribuția fiecăruia la lucrările comune. În *Fecioara Maria, pruncul Isus și Sfînta Ana* (Uffizi), pictată între 1420 și 1424, i se atribuie lui

Masaccio Madona, Isus și îngerul din dreapta, modelați cu autoritate. Impresia pe care i-au lăsat-o profeții lui Donatello se recunoaște în figurile dense, puternic luminate, situate energic, ale sfinților din polipticul de la 1426 (azi dezmembrat). O *Sfîntă Treime cu doi donatori*, frescă la Santa Maria Novella, a fost revoluționară prin concepția sa: toate personajele sînt plasate într-un cadru pictat iluzionist — o arhitectură de tip brunelleschian, a cărei perspectivă e calculată pentru punctul de vedere al unui spectator retras cu o lățime a naosului. Mai mult decît reușita geometrică, la care s-a presupus că a colaborat și Brunelleschi, important e noul mod de a înțelege « realitatea » imaginii. Prezența gravă a lucrurilor și a figurilor, sacre sau nu, e la antipodul oricărui iluzionism.

Nimic n-a rămas din ultimele opere ale lui Masaccio, executate la Roma, cu excepția unui fragment de poliptic. La capela Brancacci trebuie să mergem, în primul rînd, pentru a-l căuta pe Masaccio. Aici i se recunoaște mîna, alături de Masolino și Filippino Lippi, după « ponderea » figurilor. După cum evită farmecul gotic, fuge și de falsa noblețe a atitudinilor clasicizante: personajele sale, văzute la același nivel (capetele lor sînt la aceeași înălțime), au o realitate țărănească ce conferă gesturilor lor foarte simple, foarte apăsate, o gravitate misterioasă. Rigoarea acestei arte concentrate e totală; orice efecte sînt respinse, afară de eclerajul intens dramatic din scena *Împărțirii pomenilor*. Racursiul volumelor, dificultate ce făcea mîndria maeștrilor din secolul al XIV-lea, e redat cu un spirit de consecvență nou (pînă și în nimburile sfinților), dar fără ostentație; n-a existat nicicînd pictură mai demnă. Ea a fost, timp de două veacuri, întruparea conștiinței artistice florentine.

Legenda a făcut din Paolo Doni, zis Uccello, un pictor-geometru obsedat de problemele perspectivei; spirit himeric, oarecum iro-

MASACCIO. SF. PETRU TĂMĂDUIND BOLNAVII (DETALIU DE FRESCĂ). 1426-1428. CAPELA BRANCACCI, FLORENȚA

MASACCIO. SF. PETRU FĂCÎND POMANĂ (DETALIU DE FRESCĂ). 1426-1428. CAPELA BRANCACCI, FLORENȚA

MASACCIO. PORTRET DE TÎNĂR. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

PAOLO DONI, ZIS UCCELLO. 1397-1475. BĂTĂLIA DE LA SAN ROMANO. PE LA 1456-1458. NATIONAL GALLERY, LONDRA

UCCELLO. BĂTĂLIA DE LA SAN ROMANO (DETALIU). PE LA 1456-1458. LUVRU, PARIS

UCCELLO. VÎNĂTOAREA (DETALIU). ASHMOLEAN MUSEUM, OXFORD

nizat de confrații săi, nu prea avea comenzi; își petrecea nopțile studiind « dulcea strădanie » — arta de a desena în racursiu figuri ca inelul cu fațete, *mazzochio*, ce vor fi utilizate de ornamentiștii din Quattrocento.

Personajul oarecum balzacian pe care ni-l oferă vechea biografie a lui Vasari nu e total neverosimil. Căci e adevărat că operele lui pictate abundă în mici bravuri de acest gen și în *mazzochi*, că desenele lui îi trădează preocupările pentru perspectivă și că n-a avut succese mari. Vasari spune că în nepăsarea lui față de tot ce nu era perspectivă, își colora operele oricum; și a pictat, într-adevăr, cai albaștri și pajiști roșii. Dar anecdotele povestite cu spirit de biograf nu ajung să-l explice pe Uccello sau îl explică prea mult.

Incontestabil, artistul ține, prin anumite laturi, de mișcarea inaugurată de Brunelleschi și Masaccio: importanța pe care le-o dă volumelor și spațiului, indiferența pentru culorile « frumoase » sînt antigotice. Dar chiar așa, el n-a fost nici un realist ca Masaccio, nici un geometru ca Brunelleschi. Și-a făcut ucenicia în atelierul lui Ghiberti, aurar și sculptor în bronz; la 28 de ani, în 1425, a fost chemat la Veneția ca mozaicar la San Marco. Vreo douăzeci de ani mai tîrziu, prin 1443—1445, execută cartoane pentru vitraliile catedralei din Florența (printre altele o *Înviere*). Era deci, fără îndoială, înainte de toate un practician, preocupat să extindă și să aplice cuceririle novatorilor.

Uccello nu poate fi privit ca adversar intransigent al goticului; la nivelul său, nu departe de artizanat, o atare atitudine ar fi greu de închipuit. Operele lui minore ni-l arată într-adevăr sub aspectul neașteptat de pictor descriptiv, fermecător și romanțios (*Vînătoarea*, cei doi *Sfîntul Gheorghe* etc.). Și, fără îndoială, acestui filon fantastic, nedespărțit pe-atunci de genurile minore, trebuie să-i atribuim gustul bizareriilor pe care Vasari le punea

pe seama patimii pentru perspectivă.

Marea pictură a lui Uccello se potrivește mai bine cu legenda lui. Prima lui frescă datată, reprezentînd un monument ecvestru al condotierului *John Hawkwood* (1436) fusese realizată, ca și *Răstignirea* lui Masaccio, dintr-un punct de vedere apropiat. Dar colosul, pictat în camaieu și văzut de jos, nu era plăcut ochiului, și Uccello a fost silit să-și refacă opera, sacrificînd adevărul științific desfătării vizuale. S-au păstrat puține din ciclurile de fresce executate apoi: scene din *Viața mănăstirească* la San Miniato (1439—1449), *Crearea omului* și *Potopul* la « Claustro Verde » (1445—1460), *Nașterea lui Isus* la San Martino alla Scala. Resturile care se pot încă descifra lasă să se întrevadă compoziții stranii, cu foarte frumoase detalii și rețele dese de raze proiectante utilizate experimental pentru efecte neașteptate. Chiar și predela din Urbino, ce relatează sobru un episod de *Pîngărire a azimei*, introduce în a doua scenă una din aceste curioase demonstrații. Cele trei episoade cu *Bătălia de la San Romano* (Uffizi, Luvru și National Gallery din Londra), panouri mari pictate pe la 1456—1458, vădesc un maestru original, care n-a uitat arta medievală a tapiseriilor, dar care caută mai ales un farmec straniu produs de volume geometrice ireale, ritmic grupate și contrastate prin culori de vis. Bătrînețea sa lungă i-a fost puțin ocupată. Publicul florentin n-avea nevoie de un fantastic gotic fără eleganță și atracție, nici de o căutare modernă a volumelor și spațiului, lipsită însă de realism și de iluzionism *(trompe-l'œil)*. Moștenirea lui Uccello au preluat-o pînă la urmă ornamentiștii, cînd au trebuit să-și acomodeze fantezia cu geometrismul la modă.

Apariția lui Domenico Veneziano e, desigur, faptul care a făcut ca pictura florentină să nu se supună cu totul influenței lui Masaccio; acest venețian i-a adus,

UCCELLO. MINUNEA OSTIEI PÎNGĂRITE. (PREDELĂ, DETALIU DIN PRIMUL COMPARTIMENT.) 1465-1468. PALATUL DUCAL, URBINO

UCCELLO MINUNEA OSTIEI PÎNGĂRITE. (DETALIU DIN AL DOILEA COMPARTIMENT). 1465-1468. PALATUL DUCAL, URBINO

UCCELLO. MINUNEA OSTIEI PÎNGĂRITE. (DETALIU DIN AL DOILEA COMPARTIMENT). 1465-1468. PALATUL DUCAL, URBINO

DOMENICO VENEZIANO. PE LA 1400-1461. SF. IOAN ÎN PUSTIU. PE LA 1450. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

DOMENICO VENEZIANO. PORTRETUL UNEI TINERE FEMEI. PE LA 1460. GEMÄLDEGALERIE, BERLIN-DAHLEM

FRA FILIPPO LIPPI. PE LA 1406-1469. BUNAVESTIRE. ALTE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

ca să-i redea colorismului o nouă demnitate, tehnica uleiului și arta de a organiza spațiul prin culoare. Îl găsim la Florența în 1439, lucrînd la Sant'Egidio, împreună cu un discipol, Piero della Francesca. Acele lucrări au dispărut și nu vom ști care era bagajul artistic al lui Domenico la acea dată, nici dacă era la întîiul său contact cu Florența: desigur, să-i plasăm în anii anteriori (1435?) *Închinarea magilor* (Berlin), încă goticizantă, dar punct de plecare al unei evoluții către spațiul clar și amplu, definit de lumină ca și de perspectivă, pe care-l găsim în *Madona de la Santa Lucia dei Magnoli* (Uffizi) și, în sfîrșit, către frescele din 1460 de la Santa Croce, unde cuceririle florentine sînt mai fericit asimilate.

Într-o scrisoare din 1438, în care artistul își oferă serviciile casei Medici, îi citează drept cei mai buni pictori florentini ai momentului pe doi călugări, Fra Angelico și Filippo Lippi. Despre cel de-al doilea, în vîrstă pe-atunci de 32 de ani, s-a vorbit mult datorită vieții sale libere. În pictură era un eclectic, căutîndu-și drumul între Masaccio și coloriști. Dacă a învățat modelarea eficace și perspectiva, niciodată n-a ajuns să-și îngrădească destul imaginația ca să unifice bine spațiul, să centreze compoziția și să integreze culoarea. Darul său stă în vivacitate și lirism, iar coloritul i se disciplinează uneori, ca în celebra *Adorație a pruncului*, într-o frumoasă unitate tonală. Lippi începuse prin a înviora suavitatea post-sieneză a maestrului său Lorenzo Monaco; și-a asimilat apoi tehnica lui Masaccio, fără disciplina acestuia (*Încununarea Fecioarei Maria*, Uffizi). Frescele de la Prato nu sînt lipsite de inventivitate, cele de la Spoleto îl arată în căutarea unității.

Îndemînaticul și fermecătorul Benozzo Gozzoli ilustrează surprinzătoarea vitalitate a curentului gotic și curtenesc; a fost un fel de Gentile da Fabriano lucrînd în a doua jumătate a secolului al

XV-lea şi capabil să folosească dezinvolt toate mijloacele maeştrilor moderni cu unicul scop de a împodobi cu ajutorul lor opere în spiritul tapiseriei franceze sau al miniaturilor, dar care acoperă suprafeţe imense.

Ucenic al lui Ghiberti, elev şi colaborator al lui Fra Angelico, Gozzoli a fost educat în tradiţii conservatoare. Prima sa lucrare de anvergură a fost o frescă, *Închinarea magilor*, în capela din Palatul Medici (1459); temă tratată de Gentile chiar la Florenţa şi propice desfăşurării exotismului şi descripţiei amuzante. El s-a potrivit gustului curtenesc al Medicilor. Ulterior, enorme cicluri de fresce l-au reţinut pe Gozzoli în împrejurimile Florenţei, la San Gimignano (*Viaţa Sfîntului Augustin* 1463—1465) şi la Pisa (frescele din Camposanto, 1468—1484). N-avea nici un motiv să înnoiască o formulă pe care provincia i-o accepta; bogăţia, realismul aşezat, portretele deghizate introduse în naraţie, « născocirile » sale plăceau la fel de mult ca şi vesela extravaganţă ornamentală din micile-i picturi de pe *cassoni* (lăzi).

Lui Domenico Veneziano trebuie să i-l alăturăm şi pe Alesso Baldovinetti, cel mai pur şi mai delicat dintre coloriştii florentini. A fost condiscipolul lui Piero della Francesca, lucrînd alături de el la Sant'Egidio (1439—1445) şi împărtăşindu-i seninătatea (*Fecioara Maria şi pruncul*, Luvru, 1450) şi, uneori, amploarea. Ca şi Piero, a încercat o sinteză a formei şi a culorii. Registrul îi era destul de larg, de vreme ce s-a interesat, într-un spirit nou, de peisaj (*Naşterea Domnului*, Florenţa, Annunziata), de aranjarea decorativă (capela cardinalului de Portugalia) şi de mozaic, artă pe care a încercat s-o reînvie (Baptisteriu). Pentru a se impune, nu-i lipsea decît forţa.

Cap de serie al « masaccienilor » hotărîţi din Florenţa e Andrea di Bartolo di Bargilla, zis del Castagno. Născut doar cu cinci ani înaintea morţii maestrului, era

FRA FILIPPO LIPPI. MADONA ŞI PRUNCUL. SCENE DIN VIAŢA FECIOAREI. PALATUL PITTI, FLORENŢA

BENOZZO GOZZOLI. 1420-1497. CĂLĂTORIA MAGILOR (DETALIU DE FRESCĂ). 1459. PALATUL MEDICI, FLORENŢA

ALESSO BALDOVINETTI. 1425-1499. ÎNGER, DETALIU DIN BUNAVESTIRE. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

ANDREA DEL CASTAGNO. 1423-1457. FECIOARA MARIA, SF. IOAN (DETALII DIN RĂSTIGNIREA). 1445-1450. REFECTORIUL MĂNĂSTIRII SANT'APOLLONIA, FLORENŢA

ANDREA DEL CASTAGNO. SIBILA DIN CUMAE. PE LA 1450. MUZEUL MĂNĂSTIRII SANT'APOLLONIA, FLORENŢA

ANDREA DEL CASTAGNO. PETRARCA. BOCCACCIO. PE LA 1450. MUZEUL MĂNĂSTIRII SANT'APOLLONIA, FLORENŢA

legat atît de direct de el, încît era socotit elevul lui. Ca şi Masaccio, Castagno a avut de altfel o activitate destul de scurtă între sosirea la Florenţa (1440) şi moartea sa prematură (1457).

Ceea ce-l deosebeşte de marele său model e latura brutală, zgomotoasă a artei sale. A lăsat o asemenea impresie, încît legenda îl acuza încă de la finele veacului al XV-lea că şi-a ucis în chip perfid colaboratorul la lucrările de la Sant'Egidio, pe blîndul Domenico Veneziano. Faptul a fost relatat de Vasari şi crezut vreme de trei secole.

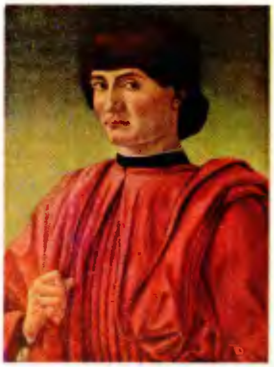
Castagno şi-a făcut debutul de pictor de fresce la Veneţia, în biserica San Zaccaria (1442); după întoarcerea la Florenţa, şi-a dat măsura în decorarea refectoriului de la Sant'Apollonia (1445–1450), poate cea mai monumentală şi, în orice caz, cea mai spectaculoasă dintre toate decoraţiile murale florentine şi totodată cea mai riguros ordonată. Ca şi la Masaccio, la Santa Maria Novella, perspectiva, calculată pentru punctul de vedere al spectatorului real, produce un efect « scenic » izbitor. Este o artă eroică şi violentă, dar cu o agresivitate voită în naturalismul ei. Nobleţea, pe care Masaccio n-o căuta, dar o avea, e aici parcă anume evitată.

Puţin mai tîrziu, pe la 1450, Castagno a primit comanda seriei de *Bărbaţi şi femei vestite* pentru vila Pandolfini de la Legnaia. Nimeni nu se aştepta să dea, în holul central al unei mici locuinţe suburbane, de un decor atît de puternic. Tema devenise populară în Italia de mai bine de un secol şi fusese de curînd tratată de Uccello la Padova într-un ciclu (dispărut) denumit de publicul impresionat « Giganţii ». Castagno a lucrat în acelaşi spirit. Fiecare figură — Eva, admirabil desenată, poeţii toscani, condotierul Pippo Spano — e de neuitat, prin puternica ei « prezenţă ». Castagno s-a măsurat cu Uccello, pe care-l considera drept cel mai legitim dintre urmaşii lui Masaccio; a

pictat statuia ecvestră a lui *Niccolò da Tolentino*, ca o replică dată statuii condotierului *Hawkwood*. (Uccello). Dar forța brutală, oarecum teatrală a tînărului și irealitatea fascinantă a vîrstnicului nu se pot confunda.

Antonio Pollaiuolo, care descinde din Castagno, nu era mai tînăr ca el, dar i-a supraviețuit cu aproape 40 de ani, dominînd astfel generația anilor 1460. Era, în primul rînd, sculptor în bronz, și dintre cei mai mari; dar pictura lui nu arată a fi opera unui statuar și, oricum, el nu pare a fi reținut de la Castagno decît ceea ce-l deosebea de Masaccio. A fost ajutat în întreaga sa carieră, și mai ales la picturi, de fratele său Piero, căruia unii erudiți i-au atribuit mai multe lucrări remarcabile din atelierul lor. Pollaiuolo a nutrit pasiuni multiple și contradictorii: Antichitatea, pe care-o cunoștea bine, anatomia (fiind, pare-se, cel dintîi care a practicat disecția din interes artistic), peisajul de tip flamand, mișcarea și expresia împinsă pînă la frenezie și la grimasă. Pentru ciudații «dansatori» din frescele sale de la Arcetri, pare a se fi inspirat după vase antice, poate etrusce, reprezentînd bacante; *Muncile lui Hercule* (cópii reduse la Uffizi), *Răpirea Deianirei* și mai ales *Sfîntul Sebastian* din 1475 (Londra) atestă importanța exagerată pe care i-o acordă peisajului panoramic. Unul din cele mai fericite momente ale sale e panoul cu *Apollo și Daphne*, (Londra). Totul încuraja o anumită asprime a stilului: influența, crescîndă la Florența, pe la 1460, a unei anumite picturi nordice, amintirea obsedantă a lui Donatello, moda gravurii (Pollaiuolo era un mare gravor); oricum, se impunea o reacție în favoarea eleganței liniei sau a suavității tonurilor; ea n-a întîrziat să apară cu Botticelli și Perugino.

La apogeul, dar și în centrul picturii italiene din anii 1450—1470, se situează Piero della Francesca. A cunoscut și a vizitat



ANDREA DEL CASTAGNO. PORTRETUL UNUI NECUNOSCUT. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

ANTONIO BENCI, ZIS POLLAIUOLO. 1429-1498. DAVID ÎNVINGĂTOR. BERLIN

ANTONIO (SAU PIERO) POLLAIUOLO. PORTRET DE FEMEIE. MUZEUL POLDI-PEZZOLI, MILANO

PIERO DELLA FRANCESCA. PE LA 1416-1492. LEGENDA CRUCII: DOVADA ADEVĂRATEI CRUCI (DETALIU). 1452-1459

PIERO DELLA FRANCESCA. READUCEREA CRUCII (DETALIU). 1452-1459

PIERO DELLA FRANCESCA. PRIMIREA REGINEI DIN SABA DE CĂTRE REGELE SOLOMON (DETALIU). 1452-1459

(FRESCE DIN BISERICA SAN FRANCESCO, AREZZO)

toate centrele importante dintre Roma şi Ferrara, dar n-a aparţinut exclusiv nici unuia. Tînăr, a colaborat cu Domenico Veneziano la Florenţa, la frescele de la Sant' Egidio, 1438—1440. Mai tîrziu a fost chemat la curţile din Ferrara şi Urbino, oraşe în ascensiune, dar care, din punct de vedere tehnic şi formal, n-au contribuit cu mare lucru la arta sa. În burgurile regiunii lui natale, Arezzo şi Borgo San Sepolcro, şi-a lucrat mai multe dintre capodoperele sale.

De pe urma experienţei florentine s-a ales cu o bună cunoaştere a lui Masaccio şi Domenico. Demnitatea monumentală a celui dintîi o regăsim şi la el, mai hieratică şi mai misterioasă; cel de-al doilea i-a transmis culoarea clară, uşor de asociat cu intensitatea luminii şi cu structura spaţiului. De la teoreticieni, Piero a deprins geometria şi perspectiva, marile probleme ale vremii. Dar modalităţile şi preocupările ivite la Florenţa după plecarea sa nu au mai ajuns pînă la el; doar flamanzii aveau să-l mai intereseze şi să-i îmbogăţească maniera, după 1460. În timp ce toată Italia se pasiona după mişcare, expresie, reconstituire arheologică exactă a Antichităţii, Piero îşi dezvolta, ca într-un vas închis, propria-i artă total opusă, statică, impersonală, atemporală, nebănuită de florentini.

Botezul Domnului (Londra) şi *Sfîntul Ieronim* (Veneţia) îmbină cu deplin firesc culoarea lui Domenico cu o pictură peisagistică în care Piero aduce o notă originală de luminism toscan. *Naşterea Domnului* de la Londra va preciza mai tîrziu acel element rustic, virgilian, ce-i pare înnăscut lui Piero şi este o constantă a artei sale. Mica sa *Flagelare* (Urbino) purcede din Uccello, ca şi peisajele sale din Domenico; dar în ciuda unor incredibile subtilităţi geometrice (în desenul pavajului e disimulată o demonstraţie a cvadraturii cercului!) totul e, pentru ochi, de o rigoare şi o limpezime absolută.

Un ton aristocratic și legendar apare în opera lui Piero și se îmbină cu noblețea țărănească încă din *Legenda adevăratei Cruci* (frescele de la San Francisco din Arezzo, 1452—1459), pictată poate în legătură cu proiectul de cruciadă al lui Pius al II-lea. Artistul își desfășoară aici toate posibilitățile, reprezintă bătălii, o scenă nocturnă, o ceremonie de curte, peisaje, povestiri istorice etc.; nimic nu-i tulbură însă calma grandoare a stilului epic. Alături de alte opere din aceeași epocă (*Madona din Monterchi*, *Învierea* de la Borgo San Sepolcro), aceste picturi sînt poate expresia lui cea mai personală. În polipticul de la San Agostino din Borgo San Sepolcro (dezmembrat: Lisabona, Londra, New-York...) sfinți sculpturali, derivați din Masaccio, sînt scăldați într-o lumină prețioasă, legată intim de culoare.

Operele executate începînd din 1465 pentru ducele de Urbino, Federico da Montefeltro, se apropie de curentele dominante ale picturii italiene contemporane. Portretele ducelui și al ducesei, avînd pe revers triumfuri alegorice, atestă, fără a știrbi prin asta poezia personală a lui Piero, studierea miniaturilor și a flamanzilor; influența acestora din urmă apare mai evident în *Madona Sinigaglia*, așezată în lumina filtrată a unui interior. *Fecioara* de la Pinacoteca di Brera, cu un detaliu iconografic care multă vreme i-a intrigat pe erudiți, un ou de struț atîrnat în biserică, e foarte studiată și minuțios finisată, dar păstrează măreția și strania « absență » care e unul din secretele lui Piero. Tratatele sale teoretice, despre perspectivă și corpurile regulate, au fost răspîndite de discipoli: ele dau rețete de construcție geometrică și țin astfel de estetica pitagoreică a numărului, una din cheile epocii clasice următoare.

Piero della Francesca n-a făcut propriu-zis școală, dar sub influența sa, arta umbriană, adesea convențională și dulceagă, s-a deschis mai mult căutărilor moderne ale formei

PIERO DELLA FRANCESCA. LEGENDA CRUCII: SCUTIERI DIN SUITA REGINEI (DETALIU). 1452-1459. BISERICA SAN FRANCESCO, AREZZO

PIERO DELLA FRANCESCA. BATTISTA SFORZA ȘI FEDERICO DA MONTEFELTRO. DIPTIC. 1465-1466. UFFIZI, FLORENȚA

PIERO DELLA FRANCESCA. NAȘTEREA DOMNULUI (DETALIU). NATIONAL GALLERY, LONDRA

MELOZZO DA FORLI. 1438-1494. PORTRETUL LUI PLATINA, DETALIU DIN FRESCA « PAPA SIXT AL IV-LEA ȘI PLATINA ». 1474. PINACOTECA VATICANULUI, ROMA

MELOZZO DA FORLI. ÎNGERUL BUNEIVESTIRI. UFFIZI, FLORENȚA

LUCA SIGNORELLI. 1441/50-1523. PORTRETUL ARTISTULUI, DETALIU DIN FRESCA « LEGENDA ANTICRISTULUI ». PE LA 1500. CATEDRALA DIN ORVIETO

și spațiului. Melozzo da Forli, care devenise specialistul racursiului iluzionist în picturile de bolți sau plafoane, era cel mai apropiat de maestru măcar prin preocupările sale tehnice dacă nu prin spirit. Fresca sa din Roma, *Sixt al IV-lea inaugurînd Biblioteca Vaticană* (1474), cu severitatea figurilor văzute din profil și amplul ritm al arhitecturilor pictate, pare a fi la jumătatea drumului dintre Piero și Mantegna. Doi ani mai tîrziu, îl găsim pe Melozzo la Urbino, lucrînd la cabinetul lui Federico da Montefeltro. La Loretto, în capela Tezaurului (după 1477), la San Biagio din Forli, unde și-l ia colaborator pe tînărul Palmezzano, și mai ales în *Înălțarea la Cer* din absida Sfinților Apostoli din Roma (1480), și-a dovedit înzestrările de perspectivist virtuoz. Îngerii muzicanți din biserica Sfinții Apostoli au dobîndit o uriașă popularitate, în parte din pricina farmecului umbrian care se reimpunea. Dar principalul merit al acestui pictor nițel eclectic e dominarea spațiului în care figurile se mișcă liber în toate sensurile; acest dar, alături de un anumit sentiment al măreției, avea să-l seducă pe tînărul Bramante, care a debutat ca pictor sub influența lecțiilor lui Melozzo.

Luca Signorelli, discipol direct al lui Piero, s-a depărtat de maestrul său pentru a urma îndrumarea « modernă » a lui Pollaiuolo : dramatismul și reprezentarea nudului. Nu împlinise 25 de ani și *Biciuirea* (Milano, Brera) a fost prima dovadă a temperamentului său original care-l împingea spre violența gesturilor și a efectelor. La sacristia din Loretto (pe la 1480), stilul acesta se accentuează și inspirația se precizează. La această dată, Signorelli preferă grupările simetrice, contrastele de culori sau de « expresii » încremenite (*Madonă cu sfinți*, Perugia 1484). Dar nu e de loc lipsit de poezie; admirabilul *Concert al lui Pan*, pictat pentru Lorenzo de'Medici pe la 1490 (distrus în 1945), exprimă legăturile dintre viața rustică și studiu, « melancolia » filozofilor și voluptatea

înțeleptului cu o gravitate și o vigoare ce fac din el cea mai deplină ilustrare a bucolismului umaniștilor. Dar Signorelli era mai ales pictor de fresce. Contribuise în 1481 la decorarea capelei Sixtine, alături de cei mai buni florentini. La Monte Oliveto, începînd din 1497, a executat un ciclu cu *Viața Sfîntului Benedict.* Opera sa principală a fost totuși decorarea capelei San Brizio din Orvieto (1499—1504), unde a reprezentat « sfîrșitul lumii » într-un stil patetic și grandios din care avea să se inspire Michelangelo. Era, în anii ce au urmat dramei lui Savonarola, un document izbitor al spiritului profetic și apocaliptic care bîntuia pe atunci în Italia. Signorelli era hotărît ostil predicatorului florentin, și fresca sa cu Anticristul are toate trăsăturile unui act de acuzare plin de aluzii directe la falsul profet. Ansamblul, atît de impresionant cu valurile lui de trupuri goale, violent agitate, puternic modelate, e prima operă picturală în stare să suporte comparația cu Dante și apare ca un omagiu adus lui Dante, în spiritul interpreților umaniști. Intenția e vizibilă în soclul pictat, unde stranii « grotești » înconjură mici scene din Purgatoriul dantesc și portretele poeților vizionari care au descris lumea de dincolo. Dar Signorelli venise prea tîrziu și atașamentul său față de umanismul florentin se demodase, ca și stilul său dur și violent. Și-a sfîrșit zilele în fruntea unui atelier din Cortona, aproape uitat.

Padova poseda o Universitate faimoasă prin studiile juridice și medicale; vreme îndelungată a fost unul din centrele astrologiei atît de îndrăgite de Renaștere, dar tot aici s-a observat și gustul viu și precoce pentru Antichitate și acea curiozitate a amatorilor care și-au pus pecetea pe arta locală. Comerțul cu « antichități » : medalii, mici bronzuri și chiar fragmente sculptate, se dezvoltă necontenit, pînă cînd atelierele lui Bellano și Riccio încep să răspîndească mici lucrări de imitație clasică. Pe la mijlocul secolului, o îndelungată ședere a lui

SIGNORELLI. BICIUIREA (DETALIU). PE LA 1475. PINACOTECA BRERA, MILANO

SIGNORELLI. SFÎRȘITUL LUMII (DETALIU DE FRESCĂ). PE LA 1500. CATEDRALA DIN ORVIETO.

SIGNORELLI. VIAȚA SF. BENEDICT, DETALIU DIN FRESCA « DOI BENEDICTINI ÎNCĂLCÎND POSTUL » MAREA MĂNĂSTIRE DE LA MONTE OLIVETO

ANDREA MANTEGNA. 1431-1506. IUDITA. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

MANTEGNA. CALVARUL (DETALIU). LUVRU, PARIS

MANTEGNA. ISUS MORT. PINACOTECA DI BRERA, MILANO

Donatello (1443—1452) și fresca (pierdută) cu «giganții» lui Uccello au dat un impuls hotărîtor în favoarea stilului « dur » al artei savante. Un colecționar pasionat și fantast, pictor mediocru, Squarcione, a organizat o școală unde le-a infiltrat unor discipoli tineri, pasionați după arheologie, propria sa viziune romantică asupra măreției romane.

Doi dintre acești discipoli ies din comun: Niccolò Pizzolo, care a murit de tînăr (1421—1453), și Andrea Mantegna. Au lucrat împreună, din 1449, la biserica dei Eremitani din Padova; rămas singur, adolescentul Mantegna a continuat, tot acolo, după 1454, ciclul cu *Viața Sfîntului Iacob*. Într-un decor de arhitectură antică reconstituită, figuri sculpturale de o impresionantă fermitate sînt dispuse riguros ca pe un soi de platou cu orizontul ingenios aplecat pentru a ușura punerea în scenă; o umanitate precisă și dură evoluează într-un peisaj cu stînci și orașe antice. În 1457, Mantegna îi dădea bisericii San Zeno din Verona un altar uimitor; era, în capitala goticului de curte, manifestul unei arte noi. În locul ancadramentelor delicate și ornamentate, altarul ia forma unui edicul cu patru coloane, prelungit în perspectivă, reamintind exact altarul lui Donatello din biserica Santo, Padova. Pe predela cu trei panouri (dintre care *Calvarul* de la Luvru) se vede cum precizia stilului îi impune lui Mantegna o anumită uscăciune, o răceală a culorilor și o puritate a formelor ce-l amintesc uneori pe Uccello.

Dar abia în slujba familiei Gonzaga, la Mantova, și-a putut da Mantegna întreaga măsură. În 1474 a decorat, pentru perechea ducală, Camera Soților; cupola, pictată iluzionist, însuflețită cu figuri sprințare, și frescele murale cu scene din viața curții, într-un decor de arhitectură simulată care folosește cu abilitate configurația sălii, au fost foarte admirate și deseori imitate. Pentru cabinetul Isabellei d'Este, Mantegna a trebuit să picteze panouri alegorice cu « program» impus, complicat abu-

ziv; a scos-o foarte bine la capăt; puțină bizarerie și o undă de umor n-aveau de ce să-i displacă.

Sacrifica bucuros culoarea monocromiei, dar marea *Madonă a Victoriei* din 1496 (Luvru) are o armonie plină de prospețime și vădește un interes mai viu pentru aspectul însuși și textura obiectelor. Stilul se mlădiază, dar Mantegna e încă amator de racursiuri dificile (*Cristos mort*, Milano), de reconstituiri arheologice (cartoanele pentru *Triumful lui Cezar*, 1482—1492, Hampton Court) și de aglomerările de antichități, ca în admirabilul *Sfînt Sebastian* de la Luvru (1485). Formele rămîn netede sau tăioase, adesea crestate de zbîrcituri; materia lor e totdeauna metalică, cristalină sau pietroasă. Ele sînt scăldate într-o lumină stranie, gri-albastră, uneori parcă submarină. Se simte importanța crescîndă a gravurii și exigențele ei precise.

Influența lui Mantegna a fost decisivă pentru tot nord-estul Italiei. Veneția și-a avut ceasul ei mantegnian cu Bartolomeo Vivarini și frații Bellini; avîntul Ferrarei nu s-ar explica fără el, după cum nici arta lui Crivelli în regiunea Le Marche. Gravurile sale (*Lupta zeilor marini*, *Triumful lui Cezar*...) au difuzat o lume nouă și i-au arătat drumul tînărului Dürer. Formele frînte, cutele cilindrice, racursiurile lui demonstrative au devenit obositoare; dar repertoriul său de medalioane, inscripții, ghirlande, arme antice a intrat definitiv în arta Renașterii. Și omul însuși, colecționar fervent care-și înconjura viața cu un cadru antic, teoretician savant, s-a numărat printre cei ce au creat noul tip al artistului.

Ferrara, marea și bogata capitală a dinastiei d'Este, nu s-a trezit decît spre mijlocul veacului la chemarea luxului și a artei. Dar atunci palatele s-au ridicat repede și ocaziile de decorare în castelele de plăcere s-au înmulțit; au fost invitați pictori ca Pisanello, Piero della Francesca, Mantegna; s-a luat cunoștință de modelele flamande. Fer-

MANTEGNA. FECIOARA MARIA ȘI PRUNCUL CU SF. IOAN BOTEZĂTORUL ȘI MARIA MAGDALENA. NATIONAL GALLERY, LONDRA

MANTEGNA. PORTRET DE BĂRBAT. PE LA 1460. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

MANTEGNA. ÎNFĂȚIȘAREA LA TEMPLU. BERLIN

COSIMO TURA. 1430?-1495. PORTRETUL UNUI MEMBRU AL FAMILIEI D'ESTE. PE LA 1470. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

COSIMO TURA. FECIOARA MARIA ȘI PRUNCUL. ACADEMIA, VENEȚIA

ERCOLE DE' ROBERTI. PE LA 1456-1496. PORTRETUL GINEVREI BENTIVOGLIO. PE LA 1480. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

rara a devenit o răscruce de stiluri cu o preocupare evidentă pentru strălucire și originalitate care, între 1460 și 1490, au făcut din acest oraș un mediu deosebit de atrăgător. Cosimo Tura, întemeietorul școlii, a studiat la Padova; a văzut operele lui Donatello și l-a cunoscut, fără îndoială, pe ciudatul Squarcione. Lucrările decorative cu care l-a însărcinat Borso d'Este l-au dus la dezvoltarea invențiilor ornamentale; trebuie să ținem seama însă de inițiativa personală în gustul destul de aparte pentru formele exagerate și capricioase și pentru culorile fantastice care-i caracterizează marile opere: *Bunavestire* și *Sfîntul Gheorghe*, 1496; *Altarul Roverella*, 1474. Peisaje de vis, draperii ample, edicule neverosimile, simbolurile proliferează sub o factură glacială cu culori ireale. Dar Tura poate fi de o rigoare strict pisanelliană în portret și de o surprinzătoare gingășie în picturile de format mic.

Decorarea Palatului Ducal zis *Schifanoja* (« Alungă plictiseala ») începînd din 1469, cu fresce astrologice și scene din viața de curte, e opera comună a lui Tura și a unei echipe din care Francesco del Cossa (1436?—1478) și Ercole de' Roberti sînt cele mai puternice personalități. Ansamblul, adesea teribil și chiar feroce, conține și panouri de o prospețime răpitoare și nu-i totdeauna ușor de distins aportul fiecăruia. Față de arta energică și aproape monumentală a lui Cossa, Roberti, mai tînăr, se recunoaște după verva strălucitoare și imaginația sa neînfrînată: *Polipticul Griffoni*, Bologna (cu Cossa); *Altarul Sfîntului Lazăr*, Berlin, distrus în 1945. Originala *Madonă* (Milano, pe la 1480) se apropie de arta venețiană.

Cele mai variate influențe artistice se concentrau în Italia meridională. La jumătatea secolului al XV-lea, pe vremea lui Alfons de Aragón, regatul Neapolelui devenise principalul fief italian al picturii flamande. Sicilianul Antonello da Messina a avut, fără îndoială,

acces la arta aceasta, bine reprezentată la Neapole prin opere de Jan van Eyck și Rogier van der Weyden ; în orașul său natal și la Palermo a putut vedea alți maeștri, formați în Provența sau în Spania, care practicau pictura în ulei și cunoșteau maniera bogată și prețioasă de la Bruges și Gand. Pe la mijlocul secolului, un catalan sau un ferrarez necunoscut a pictat neuitatul *Triumf al morții* de la Palatul Sclafani (Palermo), ultima mare operă a goticului internațional, care avea să dispară în fața unei arte mai ferme și cu o ordonare mai amplă.

Format la Neapole sub îndrumarea lui Colantonio, Antonello e atras la început de Van Eyck (*Răstignirea*, București; *Sfîntul Ieronim*, Reggio di Calabria): o dovedesc tehnica uleiului, minuțiozitatea, preocuparea pentru aspectul materiilor, compoziția însăși. Dar ordonarea e mai riguroasă, grație perspectivei liniare, în *Sfîntul Ieronim în odaia sa* (Londra). Claritatea organizării spațiale, solida amplasare a figurilor te duc cu gîndul la sculptura lui Laurana (*Cristos binecuvîntînd*, 1465, Londra), executată în același spirit. Fără a-și lepăda calitățile « flamande », bogăția epidermei, culoarea adîncă, Antonello evoluează spre forme simple, nobile și ample care fac din el un fel de Piero della Francesca meridional (*Bunevestirile* de la München și Palermo). Autoritatea celebrelor sale portrete n-ar fi putut fi egalată de nici un flamand. Decisive pentru întreg viitorul artei italiene au fost cele două polipticuri ale lui Antonello, *Altarul Sfîntului Gheorghe* (Messina, 1473) și mai cu seamă cel de la *San Cassiano* (1476, dezmembrat; un fragment la Viena), pictat la Veneția, care i-a arătat lui Bellini drumul viitorului stil venețian.

Atelierul Bellinilor a fost principalul agent al transformărilor picturii venețiene din anii ei cruciali. Fondatorul, Jacopo (1400—1470), încă apropiat de goticul lui Gentile, s-a interesat

ANTONELLO DA MESSINA. PE LA 1430-1479. PORTRET DE BĂRBAT. 1475. NATIONAL GALLERY, LONDRA

ANTONELLO DA MESSINA. FECIOARA BUNEIVESTIRI. ALTE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

ANTONELLO DA MESSINA, PORTRET DE BĂRBAT. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

GENTILE BELLINI. 1429-1507. PORTRETUL UNUI EPISCOP. MUSEO CIVICO, FELTRE

GENTILE ȘI GIOVANNI BELLINI. PROPOVĂDUIREA SF. MARCU LA CONSTANTINOPOL (DETALIU). PINACOTECA D BRERA, MILANO

GIOVANNI BELLINI. 1430?-1516. FECIOARA CU PRUNCUL. PINACOTECA DI BRERA, MILANO

de arta padovană, și marile sale desene pline cu arhitecturi de fantezie scot efecte surprinzătoare din noua știință a perspectivei. Jacopo a fost socrul lui Mantegna ; și din Mantegna s-au inspirat continuatorii atelierului, frații Gentile și Giovanni Bellini.

Gentile era, de felul său, un povestitor plăcut și pitoresc. Bun portretist, împăcîndu-se chiar cu formula veche a profilului pur (*Lorenzo Giustiniani*, 1465), a fost trimis de Republică să-i facă portretul sultanului Mohamed al II-lea. Acest lung voiaj a făcut din el un « orientalist », etalînd cu o naivă încîntare minunățiile de prin țări străine (*Propovăduirea Sfîntului Marcu*, terminată de Giovanni). Pentru marele ciclu colectiv de la « Scuola di San Giovanni Evangelista », menită să celebreze o vestită relicvă a adevăratei cruci, a pictat imensa *Procesiune a relicvelor în piața San Marco;* subiectul e perfect stăpînit, echilibrul dintre tonul solemn și caracterul decorativ fericit tratat. Veneția a căpătat gustul acestor enorme picturi oficiale, a căror vogă avea să dureze trei veacuri.

Giovanni Bellini (Giambellino), fratele mai mic al lui Gentile, a fost, în cursul lungii și bogatei sale cariere, figura dominantă a picturii din orașul său. Foarte deschis la noutățile de care putea să ia cunoștință, a știut să și le asimileze, și un întreg moment al artei venețiene poartă pecetea personalității sale.

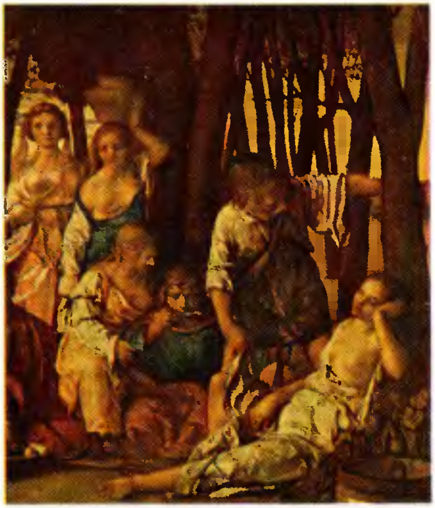
Incendiul de la Palatul Dogilor (1577) i-a distrus tablourile istorice care împodobeau sala Marelui Consiliu (1480). Nu-l mai cunoaștem pe Bellini decît ca pictor religios, dar în acest domeniu, armonioasa unitate a operei lui se vădește din plin, de la începuturile sale mantegniene pînă la descoperirea lui Antonello (1475—1476), și reușitele sale exemplare de «atmosferă tonală» care în mod firesc duc la Giorgione și Tițian.

Evoluția i se poate urmări cu ajutorul picturilor de altar. Patru tripticuri pictate pe la 1464 pentru

biserica della Carità sînt influențate de Mantegna, mai puțin dure totuși și mai puțin demonstrative în perspectivă ; puțin posterior, *Altarul Sfîntului Vicente Ferrer* (biserica Sfinții Ioan și Pavel) e deja gîndit în funcție de un efect luminos ; ansamblul de la Pesaro, în jurul lui 1475, vădește preocupările spațiale și spiritul clasic ale lui Piero della Francesca ; ultimele altare, cele mai mature (*Sfîntul Iov*, 1486–1487; *Tripticul dei Frari*, 1488 ; *San Zaccaria*, 1505), adîncesc admirabil efectul armonios al unei lumini difuze care domolește culorile. Busturile de *Madone* — temă popularizată în versiunile lui Bellini și repetată pînă la dezgust de imitatori — îngăduie observații similare. Aici urmărim dezvoltarea lui Bellini prin progresul luminismului, prin modalitatea în care-și asimilează aportul (foarte sensibil) al lui Antonello, și mai cu seamă prin peisaje. Giambellino a știut să facă simțit ca nimeni altul acordul dintre personaje și natură. Era o chestiune de «atmosferă» la propriu și la figurat. Cerul din *Pietà* de la Milano (pe la 1470), peisajul aurit care se oprește în fața pieței de marmură din *Alegoria* de la Uffizi, natura îmbelșugată din *Sfîntul Francisc* (col. Frick, New York) sînt exemple majore ale unei poezii ce-i aparține în exclusivitate ; seninătatea ce domnește în ea răspunde unui sentiment de intimă armonie a lumii și de «har» universal a cărui ultimă expresie este *Sfîntul Ioan Gură-de-Aur* din 1513. Frecvența temelor religioase la Bellini nu-i întîmplătoare ; era totuși un portretist plin de viață, uneori uimitor (*Leonardo Loredano*). Și *Ospățul zeilor*, tablou mitologic spiritualizat și totodată savant — ale cărui frunzișuri avea să le completeze Tițian — formulează magistral o acceptare cu totul păgînă a naturii.

Arta lui Vittore Carpaccio trebuie pusă în legătură cu curentul determinat de Gentile Bellini ;

GIOVANNI BELLINI. PORTRETUL DOGELUI LEONARDO LOREDANO (FRAGMENT). NATIONAL GALLERY, LONDRA



GIOVANNI BELLINI. OSPĂȚUL ZEILOR (DETALIU). PE LA 1510. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

GIOVANNI BELLINI. PORTRETUL LUI BARTOLOMEO COLLEONI. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

VITTORE CARPACCIO. PE LA 1455-1526. VIAȚA SFINTEI URSULA: SOSIREA AMBASADORILOR ENGLEZI (DETALIU). PE LA 1495. ACADEMIA, VENEȚIA

CARPACCIO. VIAȚA SFINTEI URSULA: SFÎNTA URSULA LUÎNDU-ȘI RĂMAS BUN (DETALIU). PE LA 1495. ACADEMIA, VENEȚIA

CARPACCIO. VIAȚA SFINTEI URSULA: SOSIREA AMBASADORILOR ENGLEZI (DETALIU). PE LA 1495. ACADEMIA, VENEȚIA

maestrul său, Lazzaro Bastiani, narator plăcut dar fără amploare, nu i-a dat decît deprinderi stilistice repede părăsite. Amestecul de romanțios, intimism și joc decorativ, creat de Memling în Flandra la aceeași epocă, și-a găsit în Carpaccio cel mai bun interpret italian.

Viața Sfintei Ursula (1490 — înainte de 1498) arată, din panou în panou, progresele tînărului artist. Dorința de a spune prea mult și amănuntele disparate îl trădează la început pe debutant ; dar curînd, descrierea precumpănește, și aci Carpaccio, colorist și peisagist, își dă întreaga măsură. Interiorul din *Visul Sfintei Ursula*, naiv dar admirabil prin proporțiile cuburilor și dreptunghiurilor sale întrepătrunse, e una din reușitele sale cele mai seducătoare. Factura devine tot mai liberă ; priveliștile urbane se aerisesc treptat și desfășoară într-o abundență neobosită săli cu dale, loggii pline de umbră tăiate de raze de lumină, înaintea unor fațade de palate ce figurează, actualizîndu-le, cetățile de odinioară. Pictorul își comunică delicat bucuria de-a inventa peisaje, edificii, costume și figuri. Între timp, Carpaccio compusese, pentru ciclul *Legenda crucii*, un *Miracol* cu o vedere din Veneția — una dintre cele mai strălucite evocări ale acestui oraș.

Maniera de a compune a lui Carpaccio, mai ales în tinerețea sa, e destul de singulară: el procedează în așa fel, încît detaliile sau fragmentele izolate se comportă ca niște tablouri perfect echilibrate. Evită diagonalele în profunzime ; fiecare obiect sau persoană se prezintă din față sau din profil, pentru a fi în întregime conținut și exprimat de contur: nimic mai potrivit pentru narație. Pe aceste constante ale unui stil de «nuvelist», variațiile merg de la poezia intimă la exotism, de la duritatea unui Mantegna la luminozitatea unui Bellini.

Straniul *Cristos mort într-un peisaj* (Berlin) e primul exemplu al unui macabru insolit ce revine în

cei doi *Sfîntul Gheorghe ucigînd balaurul* și, pe un ton mai poetic, meditativ și misterios, în *Jeluirea lui Isus* (New York). Toate aspectele artei sale se desfășoară în *Viețile Sfîntului Gheorghe, Sfîntului Ieronim* și *Sfîntului Trifon* pentru « Scuola » (sediu de frăție laică de breaslă) de la San Giorgio degli Schiavoni (existente și azi). Peisaj și figuri sînt intim unite, spațiul este scăldat într-o lumină aurie și elementele orientale creează o atmosferă de feerie, departe de tonul documentar al lui Gentile Bellini. Celebrul *Sfîntul Ieronim în odaia sa de lucru* (în realitate un Sfînt Augustin iluminat de apariția lui Ieronim) e cea mai frumoasă evocare italiană a unui interior de erudit. Astfel ne și reprezentăm camera de studiu a unui umanist, cu manuscrisele lui, statuetele de pe etajeră, instrumentele de calcul și meditație.

Carpaccio era recunoscut ca pictor de cicluri narative și a primit mereu comenzi de acest gen. O *Viață a Fecioarei Maria*, pentru « Scuola degli Albanesi », pe la 1504, e, în parte, opera atelierului; *Viața Sfîntului Ștefan* (1511—1520), azi împrăștiată, e mai matură: scenele sînt mai bine repartizate în spațiu, peisajul mai prezent prin soluții inedite în imaginarea și distribuirea edificiilor, precum și prin culoarea lor umbroasă sau mată. Evident, Carpaccio și-a asimilat, în anii aceștia, lecția lui Giovanni Bellini, cu care conlucrase în 1507 la decorarea sălii Marelui Consiliu, distrusă mai apoi de incendiu. Dar accentul bellinian e mai cu seamă sensibil în altarele oarecum pretențioase din ultima perioadă (*San Vitale*, 1514).

Tabloul nedatat — și fragmentar — cu cele *Două curtezane* (1510), titlu de altminteri abuziv, apare ca una din primele afirmări ale « picturii de gen ». Arta lui Carpaccio se pretează ușor la o atare interpretare; acest mod de a-l înțelege i-a făcut popularitatea; trebuie să recunoaștem însă că i-a și întunecat unele dintre cele mai alese calități de pictor.

CARPACCIO. DOUĂ CURTEZANE. PE LA 1510 MUZEUL CORRER, VENEȚIA

CARPACCIO. MIRACOLUL RELICVELOR SFINTEI CRUCI (DETALIU). ACADEMIA, VENEȚIA

CARPACCIO ÎNFĂȚIȘAREA LUI ISUS LA TEMPLU (DETALIU). ACADEMIA, VENEȚIA

ANDREA VERROCCHIO. 1435-1488. FECIOARA CU PRUNCUL. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

ANDREA VERROCCHIO ŞI LEONARDO DA VINCI. BOTEZUL DOMNULUI. UFFIZI, FLORENŢA

ATELIERUL LUI VERROCCHIO. TOBIE ŞI ÎNGERUL. NATIONAL GALLERY, LONDRA

Generaţia lui Lorenzo Magnificul îi dădea un caracter nou artei florentine. A fost epoca, dacă nu a esteţilor, cel puţin a « artiştilor », ceea ce e o noţiune nouă: dincolo de practician apare pentru prima oară un « om de cultură », care îşi pune probleme aparent străine de meseria sa.

Principalul atelier florentin, alături de cel al lui Pollaiuolo, îi aparţinea unui alt pictor şi sculptor în bronz, Andrea di Cione, zis Verrocchio, care a fost, prin personalitatea şi prin arta sa, capul de coloană al artiştilor de tip nou. « Aproape toţi cei al căror nume zboară azi prin oraşele Italiei », spunea un autor din 1490, i-au fost elevi. Leonardo da Vinci, Lorenzo di Credi, Perugino au ilustrat atelierul în care se făcea, pe lîngă pictură, sculptură în bronz, în marmură, în teracotă, lucrări decorative, cuirase — şi multă muzică. O dată cu cunoştinţele meseriei şi deprinderile de stil, ucenicii căpătau pe nesimţite o adevărată formaţie intelectuală, arătînd interes pentru nenumărate probleme de ştiinţă, de tehnică, de estetică. Munca în echipă era o regulă — exemplul cel mai cunoscut fiind îngerul pictat de Leonardo în *Botezul Domnului* al maestrului său — motiv pentru care nu se va putea niciodată cădea de acord asupra catalogului exact al primelor opere ale lui Leonardo şi nici preciza în ce măsură maestrul şi discipolul s-au influenţat reciproc.

Ca pictor, Verrocchio n-a fost dintre cei mai mari. Ţinea la execuţia finisată şi la formele precise (gust de sculptor pe care i l-a transmis lui Lorenzo di Credi şi şi pe care Leonardo l-a interpretat în felul său); se interesa de naturalismul flamand, dar compoziţia îi era în spirit aproape clasic. Pe fineţea modelajului, reflexele dure fac imposibil clarobscurul. Sculpturile lui, mai ales prin graţia, prin răsucirea lor în spaţiu, prin gustul pentru caricatură şi prin faimosul lor surîs sînt ca o presimţire a artei marelui elev.

Limitele și fermitatea manierei sale pot fi lesne apreciate în altarul catedralei din Pistoia, unde figurile se detașează ca niște statui pictate.

Alături de Verrocchio, Domenico Ghirlandajo face figură de meșteșugar onest. Pasiunea lui pentru muncă era legendară; ar fi dorit, spunea el, să acopere cu fresce fortificațiile Florenței. Temperamental eclectic, își lărgea învățătura primită de la maestrul său Baldovinetti prin studierea lui Verrocchio și mai ales sub influențe romane (a lucrat în 1481 la capela Sixtină) și flamande (*Tripticul Portinari* de Hugo van der Goes, sosit tocmai atunci la Florența, l-a impresionat profund). Aceste contacte i-au maturizat arta și au determinat seria marilor sale opere de după întoarcerea de la Roma: decorația capelei Sassetti de la Santa Trinità (1483—1486), fresca *Viața Sfîntului Ioan Botezătorul* de la Santa Maria Novella (1485—1490), *Închinarea Magilor* de la Ospedale degli Innocenti (1488). La capela Sassetti, minunile Sfîntului Francisc contează mai puțin decît tonul anecdotic și amintirile din Roma, dar Antichitatea îi era în fond indiferentă și se simte mai bine ca cronicar monden, în *Viața Sfîntului Ioan Botezătorul*, înțesată cu portrete ale contemporanilor; maniera sa calmă, fără accente, desenul precis și compoziția clară convin acestei misiuni descriptive. Închinarea Magilor, temă ale cărei subînțelesuri umaniste știe să le indice, dacă i se cere, e, pentru el, mai ales pretextul unui simplu peisaj și al unei anumite varietăți de tipuri umane.

Atelierul, continuat de fratele său Davide, care a încercat să reînnoiască arta mozaicului, prezintă un considerabil interes istoric. El marchează primele începuturi la Florența ale unei picturi de decorație și de celebrare care a cunoscut mai apoi atîtea dezvoltări; e o mărturie a nivelului culturii literare și artistice necesar pînă și într-un asemenea

DOMENICO GHIRLANDAJO. 1449-1494 PORTRETUL GIOVANNEI TORNABUONI. COLECȚIA THYSSEN, LUGANO

GHIRLANDAJO. ÎNCHINAREA PĂSTORILOR. 1485 ACADEMIA, FLORENȚA

GHIRLANDAJO. BĂTRÎNUL ȘI NEPOTUL SĂU. LUVRU, PARIS

SANDRO BOTTICELLI.
1444/45-1510.
IUDITA.
1470-1472.
UFFIZI, FLORENȚA

BOTTICELLI.
BUNAVESTIRE.
1489.
UFFIZI, FLORENȚA

BOTTICELLI.
PORTRETUL
UNUI BĂRBAT
ȚINÎND O MEDALIE.
PE LA 1475.
UFFIZI, FLORENȚA

gen minor; aici și-a căpătat primele îndrumări tînărul Michelangelo.

Ne-am deprins să vedem în Sandro di Mariano di Filipepi, zis Botticelli, după numele aurarului care i-a fost primul maestru, artistul reprezentativ al epocii lui Lorenzo. Dar pentru contemporani, acest protejat al ramurii tinere a Medicilor, care nu prea împărtășea curiozitățile unui Pollaiuolo sau ale unui Verrocchio și nici n-a exercitat vreo influență în afara Florenței, apărea ca un mare maestru oarecum periferic; a sfîrșit într-o izolare aproape completă, în care maniera personală i s-a accentuat și mai mult.

Formația de aurar și gustul său constant pentru artele minore (marchetărie, broderie, panouri, narative pe sipete) explică unele elemente ale stilului său: jocul liber al liniilor, devenit tot mai mult scop în sine, și dramatismul încordat și nervos din « legende ». În anii debutului, Botticelli se înrudea mai degrabă cu Filippo Lippi și cu Verrocchio,; în *Puterea*, (1476, Uffizi) și *Iudita și Holofern* (Uffizi) volumele și tonurile saturate sînt tratate în maniera acestora. Dar el se dezinteresează curînd de accidentele formei și ale peisajului, pentru a cultiva pînă la manierism o poezie zămislită din grația contururilor și sobrietatea modeleului: tocmai contrariul artei lui Pollaiuollo. Comenzi oficiale a primit de timpuriu: a trebuit să-i picteze pe conspiratorii anti-medicieni spînzurați în 1478. Dar nu și-a dat întreaga măsură decît în anii următori, cu seria de alegorii mitologice care cuprinde celebra *Primăvara*, *Marte și Venus* și *Nașterea Venerei*. Antichitatea umanistă e redată aici cu o intensă calitate de vis: caracterul « sacru » al subiectelor nu e nicidecum trădat, inflexiunile decorative, atitudinile de dans nu le atenuează misterul și puterea de sugestie; e vorba, într-adevăr, după cum s-a dovedit din plin, de aluzii la filo-

zofia platoniciană a Iubirii şi a Frumuseţii.

Botticelli din 1480, « viril, cu proporţii desăvîrşite » (astfel l-a caracterizat un contemporan), autorul magnificului *Sfîntul Augustin*, văzut în perspectivă, din biserica dei Ognissanti, dăduse în *Scene din viaţa lui Moise*, pictate la Roma pe pereţii capelei Sixtine (1481), dovezi de cel mai « modern » stil, adică înţesat de detalii arheologice. Dar la întoarcere, în Florenţa, arta îi devine tot mai rafinată, mai puţin preocupată de adîncime spaţială şi de efecte scenice (frescele din vila Lemmi, 1485—1486). Madonele sale pe panouri circulare, aşa-zisele *tondi*, permit să i se urmărească evoluţia către o artă cu linii încordate, cu culori profunde, escamotînd perspectiva (*Fecioara în slavă*, 1485, *Madona cu rodia*, 1487); *Altarul Sfîntului Barnaba* (1485—1486, Uffizi) şi *Încununarea Fecioarei* (1488, Uffizi) duc, în această direcţie, la un manierism arhaizant de un efect straniu şi parcă bizantin, explicînd oarecum aberaţia « decadenţilor » din veacul trecut care au vrut să se recunoască în Botticelli.

În anii următori, încă înainte de Savonarola, calma melancolie a pictorului face loc unei nelinişti exasperate, adesea dramatice, (*Bunavestire*, 1489, Uffizi); chiar într-un subiect profan, alegoria *Calomniei*, « reconstituire » a unei opere de Apelles, mişcarea febrilă e împinsă pînă la hotarele ciudăţeniei, păstrîndu-şi însă frumoasa limpezime a desenului (1495, Uffizi). Opere voit disonante, vizionare, ca *Pietà* de la München şi Milano, *Răstignirea* de la Cambridge-S.U.A. şi *Naşterea Domnului* de la Londra, sînt legate, prin patetismul lor, de criza savonaroliană ce repune în discuţie legitimitatea a tot ce-l atrăsese pe artist; răspunsul nu putea fi decît o adîncă reacţie a sensibilităţii lui. Dar forma crispată şi stilul nervos din această perioadă corespund şi valului de expresionism neogotic pe care-l cunosc simultan

BOTTICELLI. NAŞTEREA VENEREI (DETALIU). PE LA 1486. UFFIZI, FLORENŢA

BOTTICELLI. PRIMĂVARA (DETALIU). PE LA 1487. UFFIZI, FLORENŢA

BOTTICELLI. MARTE ŞI VENUS. PE LA 1485. NATIONAL GALLERY, LONDRA

FILIPPINO LIPPI. PE LA 1457-1504. AUTOPORTRET. TEMPERA PE TERACOTĂ. UFFIZI, FLORENȚA

Ferrara și Veneția. Botticelli și-a consacrat ani îndelungați ilustrării *Comediei* lui Dante cu desene de o miraculoasă frumusețe.

Fiul călugărului Filippo Lippi e singurul pictor florentin profund influențat de Botticelli. A mers atît de departe pe calea imitației — aproape a pastișei —, încît un număr de picturi de atribuție dubioasă și identificate azi ca ale sale au putut fi grupate sub numele convențional al unui « Amico di Sandro ». De altfel, Filippino s-a format chiar în atelierul lui Botticelli; și nu e de mirare că acest tînăr artist cu reacții vii a început prin a supralicita maniera maestrului său. Dar una din primele sale opere importante și totodată una dintre cele mai bune, *Fecioara Maria arătîndu-i-se Sfîntului Bernard* (Badia di Florența) exploatează încă de atunci un domeniu străin lui Botticelli — peisajul. Lorenzo de' Medici l-a pus pe tînăr să lucreze la decorarea vilelor sale. Puțin mai apoi, i s-a încredințat riscanta cinste de a continua frescele lui Masaccio din capela Brancacci, și a scos-o la capăt cu bine; a reușit să le respecte unitatea (datorită, poate, folosirii cartoanelor originale ale lui Masaccio), dar constrîngerea rămîne vizibilă. Trimis la Roma în 1488 cu o recomandare mai mult decît măgulitoare a lui Lorenzo, a știut să-și dobîndească acolo o cultură arheologică pe care a folosit-o mai tîrziu. Extrem de versatil, s-a arătat leonardesc cînd a avut de terminat *Închinarea Magilor* schițată de Leonardo (1496), și cînd un partizan al lui Savonarola i-a cerut o *Răstignire*, a executat-o, în același an, pe un fond de aur arhaizant. Geniul său personal e înclinat spre invenția bizară și febrilă care se desfășoară nestingherită în alegorii: *Muzica* (Berlin), frescele din capela Caraffa de la Santa Maria della Minerva (Roma). Capela Strozzi de la Santa Maria Novella e capodopera sa: un ansamblu extraordinar de ornamente și arhitecturi fantastice, de simboluri compli-

FILIPPINO LIPPI. ÎNGER ÎN ADORAȚIE (FRAGMENT). NATIONAL GALLERY, LONDRA

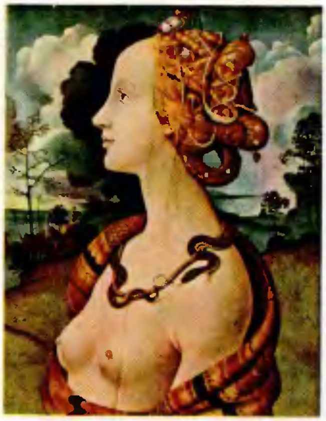
FILIPPINO LIPPI (?). PORTRETUL UNUI TÎNĂR. PE LA 1485. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

cate, de amănunte pitorești. Eclectismul lui triumfă în jocul acesta amplu de erudiție și romantism.

Lorenzo di Credi și Piero di Cosimo sînt legați, amîndoi, de școala lui Verrocchio. Lorenzo a fost un discipol mai mult fidel decît original; a colaborat, la *Madonele* atelierului, cu Leonardo. Meticulos pînă la chin și neliniște, căuta factura netedă, împingînd foarte departe, în desenele lui pe hîrtie colorată, finețea modelajului. După plecarea lui Verrocchio și a lui Leonardo, n-a fost în stare să le perpetueze moștenirea; a putut deveni unul din primii sectanți ai lui Savonarola, fără să-și schimbe cu ceva maniera solidă și convențională, cu singura grijă de a-și interzice *Venerele*.

Piero di Cosimo, fără a fi beneficiat de învățătura directă a lui Verrocchio, a folosit-o cu mai mult profit. A ajuns treptat un personaj extravagant, care trăia singur, muncind frenetic, într-o murdărie respingătoare; se spunea că nutrește un respect religios pentru natură și o groază nevrotică de clopote, de foc, de carnea de animale. Pentru familiile Vespucci și Pugliese, în ale căror vile a lucrat, a pictat *Bacanale* de un umor rece și uimitoare reconstituiri ale vieții omenirii primitive (ciclurile *Vînătoarea*, *Prometeu*, *Vulcan*). Lumea legendelor antice îi sugera fantezii bizare (*Perseu și Andromeda*). Ca și Leonardo, de la care a învățat mult, a știut printre primii, să integreze figurile într-un peisaj plin de accidente. Arta lui stranie, limpede și rece anunță manierismul.

LORENZO DI CREDI. 1458/59-1537. VENUS. UFFIZI, FLORENȚA



PIERO DI COSIMO. 1462-1521. PORTRETUL SIMONETTEI VESPUCCI. MUSÉE CONDÉ, CHANTILLY

PIERO DI COSIMO. MOARTEA PROCRIDEI. NATIONAL GALLERY, LONDRA

ATRIBUIT LUI JEAN MALOUEL (?). CUNOSCUT ÎNTRE 1396 ȘI 1419. « MAREA PIETÀ ROTUNDĂ ». PE LA 1400. LUVRU, PARIS

HENRI BELLECHOSE. CUNOSCUT ÎNTRE 1415 ȘI CCA. 1444. ULTIMA ÎMPĂRTĂȘANIE ȘI MARTIRIUL SF. DENIS. 1416. LUVRU, PARIS

ANONIM. (ATRIBUIT ÎNAINTE LUI PISANELLO). PORTRETUL UNEI DOAMNE. 1410-1415. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

Tabloul de cabinet (sau de șevalet, cum spunem noi) apare în Franța la mijlocul secolului al XIV-lea. Mai înainte, artiștii răspunseseră în alte chipuri nevoii oamenilor de a-și împodobi cadrul de viață. Edificiile merovingiene imitaseră mozaicurile bizantine, pe care arta romanică le-a înlocuit printr-un succedaneu mai puțin costisitor, fresca. Întrucît catedralele gotice au perforat zidurile, frescele, reduse la ferestre, s-au transformat în vitralii. Ele s-au desprins și de pereții încăperilor particulare pentru a deveni picturi în lînă, tapiserii, mai calde și mai mobile. Tabloul, ultima etapă a acestei metamorfoze, nu provine de altfel din pictura murală, ci dintr-un element de mobilier, voleul de altar. Așezat retras pe masa altarului, acest tablou religios a devenit profan cînd donatorul, care cerea să fie pictat ca spectator la scena sacră reprezentată, a crescut pînă la mărimea voleului devenit independent. Astfel a apărut primul tablou păstrat din școala franceză: regele Ioan cel Bun (v.p. 47).

Nașterea tabloului în plin Război de o sută de ani a fost posibilă datorită lungului șir de artiști care ilustraseră școala pariziană de miniaturistică. Ea a fost favorizată de urcarea pe tronul Franței a prinților din casa de Valois, toți pasionați amatori de artă, începînd cu Carol al V-lea și frații săi, Filip cel Îndrăzneț, ducele Burgundiei, Ludovic de Anjou și mai ales fastuosul Jean de Berry. Artiștii aflați în slujba lor rămîneau meșteșugari în sensul că pictau atît cărți cît și decoruri pentru serbări sau picturi de altar. Dar, legați de o familie și de o Curte, deveneau și curteni, trecînd dintr-un castel într-altul și din țară-n țară, de vreme ce toată aristocrația europeană se înrudea. Acest caracter mobil și cosmopolit al artei nu înlesnește cercetarea filiației operelor, așa cum o concepem azi, cu atît mai mult cu cît nu ne putem bizui decît pe piese păstrate întîmplător.

Ponderea artei flamande pare la început strivitoare. Jean de Bandol, din Bruges, și André Beauneveu, din Valenciennes, au venit să lucreze pentru Carol al V-lea. Filip cel Îndrăzneț l-a chemat pe Melchior Broederlam, din Ypres, pentru a picta pe voleurile altarului mînăstirii din Champmol (Dijon) patru scene din viața Fecioarei Maria, în care se împletesc soliditatea flamandă, eleganța franceză și prospețimea italiană (pe la 1394–1399). Tot pentru el au lucrat și Jean de Beaumetz, din Hainaut, Jean Malouel, din Gelderland, autor presupus al *Marii Pietà rotunde* de la Luvru, și îndeosebi Henri Bellechose, din Brabant, căruia i se atribuie *Ultima împărtășanie a Sfîntului Denis*, încă apropiată de miniaturi cu fondul ei de aur gofrat. Dar e iluzoriu, în acele vremuri, să suprapui patria unui artist cu aceea a artei sale. Jan van Eyck, ca și Rogier van der Weyden, era calificat drept «gallicus» de către italieni, de vreme ce Flandra avea un conte francez din familia regală. În același timp, Burgundia, loc de trecere firesc între Flandra și Italia, găzduia artiști Italieni. Valentina Visconti, care se măritase cu ducele de Orléans, nu venise de la Milano cu mîinile goale, nici fără suită. Și amatorii își disputau «lucrările din Lombardia», ultima modă în preajma lui 1400. Chiar în Anglia se apreciază că *Dipticul Wilton* (v.p. 39) a fost pictat de un penel francez, după cum francez e și anonimul care a ilustrat atît de savuros *Cartea de vînătoare* a contelui de Foix, Gaston Phœbus.

Nașterea tabloului modern se situează deci la răspîntia unor multiple cauze, întîmplătoare și providențiale, de vreme ce tot atunci invenția gravurii avea să pună capăt artei miniaturilor. Dacă pictura epocii pare internațională, explicația e că națiunile încă nu existau; o dată cu nașterea acestora, urmau să apară școlile artistice naționale. Pictura rămînînd tot religioasă, se desprinde de

POL MALOUEL, ZIS POL DE LIMBOURG. ACTIV PE LA 1402-1416. MINIATURĂ DIN «LES TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY»: LUNA IUNIE, PALATUL ȘI SAINTE-CHAPELLE (FRAGMENT). PE LA 1416. MUSÉE CONDÉ, CHANTILLY

POL DE LIMBOURG. MINIATURĂ DIN «LES TRÈS RICHES HEURES DU DUC DE BERRY»: LUNA AUGUST, CASTELUL DE LA ÉTAMPES (FRAGMENT). PE LA 1416. MUSÉE CONDÉ, CHANTILLY

ANONIM. MINIATURĂ DIN CARTEA DE VÎNĂTOARE A LUI GASTON PHŒBUS: CĂUTAREA VÎNATULUI LA MARGINEA PĂDURII. 1405-1410. BIBLIOTECA NAȚIONALĂ, PARIS

JEAN FOUQUET. 1420?-1480? AUTOPORTRET (EMAIL). PE LA 1450. LUVRU, PARIS

JEAN FOUQUET. PORTRETUL LUI CAROL AL VII-LEA. 1444-1445. LUVRU, PARIS

JEAN FOUQUET. MINIATURĂ DIN « LE LIVRE D'HEURES D'ÉTIENNE CHEVALIER »: LAPIDAREA SF. ȘTEFAN. 1452-1460. MUSÉE CONDÉ, CHANTILLY

estetica medievală și respinge autoritatea arhitecturii, ca și pe cea a cărții. Din decorativă devine autonomă, din religioasă profană și din internațională națională. Evoluția va fi lentă și va necesita două secole. De aceea capodoperele din secolul al XV-lea rămîn încă religioase.

Rolul mecenatului e, atunci, hotărîtor. Începem deci cu cel mai ilustru amator al vremii, ducele Jean de Berry, care strînsese adevărate minuni în cele 17 locuințe ale sale și îndeosebi în castelul său preferat de la Mehun-sur-Yèvre, din care făcuse un templu al curteniei. În bibliotecă avea vreo douăzeci de manuscrise, *Livres d'Heures* (cărți de rugăciuni) miniate, printre care se numără trei capodopere: *Les grandes Heures* (*Marile Ore*) de Jacquemart de Hesdin (1409, Bibl. Naț., Paris), continuator al lui Jean Pucelle, *Psaltirea* de Beauneveu (1380—1385, Bibl. Naț., Paris), împodobită cu fine grisaiuri și, în sfîrșit, perla ce depășește întreaga pictură înainte de 1420, *Les très Riches Heures* (*Preabogatele Ore*), ilustrate de cei trei frați Pol, Jan și Hermann de Limbourg. În cele douăsprezece tablouri ce însoțesc calendarul, scenele din viața de curte alternează cu cele cîmpenești. În « Luna februarie » zăpada ce acoperă satul îl evocă pe Bruegel, cu măgarul împovărat de vreascuri, oile în staul, țărăncile încălzindu-se și păsările ciugulind prin zăpadă. Alte imagini ne redau gesturile muncilor zilnice, cositul fînului, culesul viilor, semănatul precum și aspectul unor monumente azi desfigurate sau distruse. Scenele cele mai atrăgătoare sînt cele din viața dusă de duce, obez și amator de plăceri, în ajunul dezastrelor. Asistăm la pantagruelicul prînz al prințului de la Mehun, la o petrecere cîmpenească la Dourdan, la o vînătoare cu șoimi la Étampes, la o plimbare călare la Riom, cu elegante amazoane și cavaleri galanți. Viața de curte își află aici ultimul martor și cel din urmă

poet. Nimic nu amintește de religie în aceste *Ore* închinate grădinilor, ospețelor și doamnelor, unei vieți cu totul artificiale, care năzuia s-o imite pe aceea din romanele cavalerești.

Asasinarea lui Ioan Temerarul, ocuparea Parisului, moartea lui Carol al VI-lea produc, pe la 1420, o criză în arta pariziană. Artiștii emigrează spre «zone libere», pe malurile Loarei, lîngă regele exilat și vărul său, ducele de Anjou, sau în acele oaze de pace care erau pe-atunci Avignonul și Provența sau la curtea flamandă a lui Filip cel Bun. În Anjou, tradiția mecenatului se menține grație lui Ludovic al II-lea de Anjou; ne-a rămas un portret al lui, din profil, în veșmînt de brocart (1412, Bibl. Naț., Paris). Soția lui, Yolanda de Aragon, fiica Violantei de Bar, regină a trubadurilor, i-a comandat unui artist rămas anonim o *Carte de rugăciuni*, denumită impropriu *Marile Ore din Rohan* (1425, Bibl. Naț., Paris). Artistul desfășoară aici somptuoase imagini decorative.

Dar școala de pe Loara și-a găsit în Touraine primul și cel mai mare pictor, în persoana lui Jean Fouquet. Născut la Tours, el se formase pe lîngă flamanzii pe care ducele de Berry îi atrăsese la Mehun, în locuința feerică aleasă de nepotul lui Carol al VII-lea pe timpul cît a rămas «regele de la Bourges». Fouquet a avut, în tinerețe, prilejul de a întreprinde, printre primii, călătoria în Italia. A avut chiar cinstea de a face la Roma portretul papei Eugeniu al IV-lea însoțit de doi șambelani, tablou din nefericire pierdut, dar care a putut fi văzut vreme îndelungată în biserica Minerva și din care s-a inspirat Rafael cînd l-a pictat pe Leon al XI-lea între doi cardinali. Tițian, la rîndul său, l-a imitat pe Rafael, cînd i-a făcut portretul papei Paul al III-lea între nepoții săi.

Întorcîndu-se în Touraine, Fouquet a lucrat pentru demnitarii curții, care i-au cerut să le facă portretele: vistiernicul Étienne

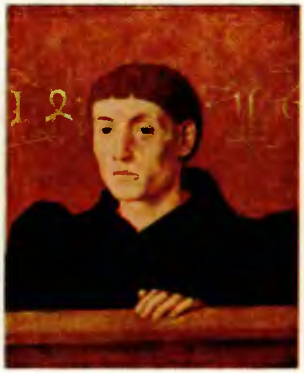
JEAN FOUQUET. ÉTIENNE CHEVALIER PREZENTAT DE SF. ȘTEFAN. (PARTEA STÎNGĂ A DIPTICULUI DE LA MELUN.) PE LA 1450. STAATLICHE MUSEEN, BERLIN

JEAN FOUQUET, FECIOARA CU PRUNCUL. (PARTEA DREAPTĂ A DIPTICULUI DE LA MELUN.) PE LA 1450. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, ANVERS

JEAN FOUQUET. MINIATURĂ DIN «LE LIVRE D'HEURES D'ÉTIENNE CHEVALIER»: NAȘTEREA SF. IOAN BOTEZĂTORUL. 1452-1460. MUSÉE CONDÉ, CHANTILLY

GUILLAUME DOMBET (?) SAU MAESTRUL BUNEIVESTIRI DIN AIX. ACTIV PE LA 1414-1460. PROROCUL IEREMIA. (VOLEUL DIN DREAPTA AL TRIPTICULUI BUNEIVESTIRI.) 1445. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

GUILLAUME DOMBET (?) SAU MAESTRUL BUNEIVESTIRI DIN AIX. BUNAVESTIRE. (PANOUL CENTRAL AL TRIPTICULUI.) 1445. BISERICA SAINTE-MARIE MADELEINE, AIX-EN-PROVENCE



MAESTRUL DE LA 1456. PORTRET DE BĂRBAT, DENUMIT PORTRETUL DE LA 1456. COLECȚIA LIECHTENSTEIN, VADUZ

Chevalier, cancelarul Guillaume Juvénal des Ursins și regele însuși. Cea mai veche efigie e poate aceea a « atotbiruitorului rege al Franței », țeapăn în surtucul său și care părăsește profilul arhaic pentru a-și întoarce spre noi fața roșcovană, încremenită într-o expresie de mirare. Cel mai frumos portret e cel al lui Étienne Chevalier, însoțit de sfîntul său patron, Ștefan, de o autoritate magnifică. El forma voleul stîng al *Dipticului de la Melun*, al cărui voleu drept o reprezintă pe Fecioară cu pruncul în brațe, sub trăsăturile Agnèsei Sorel, lucru explicabil prin aceea că vistiernicul regal îi fusese executor testamentar. Împrumutîndu-i Fecioarei chipul favoritei, fruntea ei copilăresacă, nasul scurt, gura mică, artistul i-a scăldat carnea și sînii celebri într-un alb sidefiu ireal pe fond de aripi îngerești.

Deși păstrează un accent gotic specific, Fouquet a studiat îndelung noua perspectivă a toscanilor. O folosește în seria sa de cărți miniate, *Orele lui Étienne Chevalier*, *Marile Cronici ale Franței* (1458, Bibl. Naț., Paris), *Boccaccio* de la München (1459) și *Antichitățile Iudaice* ale lui Iosefus Flavius (1470, Bibl. Naț., Paris). În ele apare ca un artist universal, pictor al curții, al peisajului, al vieții rustice și galante, al istoriei biblice și contemporane. *Orele lui Étienne Chevalier* își iau ca temă viața lui Isus, a Mariei și a sfinților. Respectînd încă tradiția letrinei ornate, Fouquet inovează de dragul adevărului. Sfînta Margareta, torcînd și păscîndu-și oile în mijlocul ostașilor (Luvru) amintește irezistibil de Ioana la Domrémy. Martiriul Sfintei Apollinia se petrece în fața unui eșafod ce evocă teatrele unde se jucau misterele. *Marile Cronici ale Franței* destinate pesemne lui Carol al VII-lea vădesc un progres în ordonarea mulțimilor în varietatea compozițiilor și precizi detaliilor. Fouquet suprimă ceea ce încă lega imaginea de cartea Miniatura devine atît de lesne

tablou încît pare mai degrabă o reducere a acestuia. Desigur, artistul ignoră, ca și epoca sa, culoarea locală. Înveșmîntează istoria veche după moda veacului al XV-lea. Dar scenele contemporane au accentul lucrurilor văzute. De pildă, uimitoarea intrare a împăratului Carol al IV-lea la Saint-Denis, trecînd, într-o litieră cu doi cai albi, pe sub privirile unei mulțimi curioase de burghezi ieșiți la ferestre. *Boccaccio*-ul de la München executat pentru secretarul regelui, Laurens Gyrard, sporește și mai mult verosimilitatea, dovadă *Tronul Dreptății* din 1458 unde anecdota devine pagină de istorie. Lucrarea cea mai autentică a maestrului a fost executată pentru Jacques d'Armagnac, duce de Nemours, descendent al lui Jean de Berry. E o suită care ilustrează *Antichitățile Iudaice* ale lui Josefus, unde studiile asupra perspectivei îi dau lui Fouquet ușurință în redarea bătăliilor, defilărilor și mulțimii. Pictor al regelui în 1475, Fouquet va exercita pînă la moarte o cvasidictatură. El i-a smuls cărții pictura și a întemeiat școala franceză, cu calitățile ei de forță, de finețe și de modestie.

Provența era încă un centru de atracție pentru arta cosmopolită. Avignon, devenit capitală a creștinătății vreme de 70 de ani, găzduise pictori sienezi sub pontificatul lui Benedict al XII-lea. Cînd a trebuit să părăsească orașul, curia n-a plecat fără regrete din palatele din Avignon unde luxul cardinalilor își adăugase prestigiul la farmecul familiar al orașului, rămas proprietate pontificală și reședință a unui legat. Cînd René de Anjou, rege himeric al Siciliei, a venit să se retragă la Aix, în chip de sibarit și diletant, el a dat un nou impuls comenzilor făcute de abați, de burghezii bogați și de corporații.

Centrul provensal a fost totuși prea agitat ca să se poată vorbi de o școală locală. Dacă la începutul secolului se poate cita numele unui pictor avignonez,

NICOLAS FROMENT. 1435?-1484/90. TUFIȘUL ÎN FLĂCĂRI. (PANOUL CENTRAL AL TRIPTICULUI.) 1476. CATEDRALA SAINT-SAUVEUR, AIX-EN-PROVENCE

ENGUERRAND CHARTON (SAU QUARTON) ACTIV PE LA 1447-1461. ÎNCORONAREA FECIOAREI MARIA. 1454. AZILUL DIN VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON

ȘCOALA DE LA AVIGNON. PIETÀ. PE LA 1450/60. LUVRU, PARIS

MAESTRUL DIN MOULINS. CUNOSCUT PE LA 1480-1500. NAȘTEREA DOMNULUI ȘI UN DONATOR, CARDINALUL JEAN ROLIN (FRAGMENT). PE LA 1480. MUZEUL DIN AUTUN

MAESTRUL DIN MOULINS. SF. MARIA MAGDALENA ȘI O DONATOARE. PE LA 1490-1495. LUVRU, PARIS

MAESTRUL DIN MOULINS. PORTRETUL UNEI TINERE PRINȚESE. PE LA 1490. COLECȚIA LEHMAN, NEW YORK

Jacques d'Ivergny, trebuie să mergem tocmai în Piemont ca să vedem elegantul decor ce i se atribuie, în castelul de la Manta, unde cei nouă cavaleri și cele nouă domnițe au luat chipurile familiei Saluci (pe la 1420). Și pe de altă parte, mărginindu-ne la lucrările rămase în comitat, prima capodoperă adevărată, *Altarul Buneivestiri* — al cărui panou central se poate vedea în biserica Sainte-Marie-Madeleine din Aix (1445) — e încă atît de gotic, încît autorul lui putea fi considerat ca provenind din Burgundia înainte ca d. Jean Boyer să-l identifice cu Guillaume Dombet, format la Dijon, dar stabilit în Provența. Principala atracție a acestei capodopere constă în somptuoasele naturi moarte — cărți, ustensile de scris, manuscrise, vase cu dulcețuri — ce împodobesc partea superioară a voleurilor care-i înfățișează pe profeți. Un alt maestru își așteaptă identificarea, cel care a pictat faimoasa *Pietà* din Villeneuve-lès-Avignon (1460) operă sfîșietoare, stîngace și simplificată, plină de măreție.

Cît e de dificilă stabilirea filiațiilor în această perioadă în care criteriul nu e originea artistului, ci locul său de lucru și gustul mecenei sale, ne-o arată împrejurarea că autorii a două picturi revendicate de școala provensală sînt Enguerrand Charton (sau Quarton) din Laon și Pierre Villatte din Limoges. E vorba de *Maica Domnului a Îndurării* (1452, Chantilly), executată pentru călugării celestini din Avignon, și, îndeosebi, de *Încununarea Fecioarei Maria*, operă a lui Charton singur, destinată certozanilor din Villeneuve. În acest altar avem de-a face cu o capodoperă, strălucit franceză prin rigoarea scolastică, echilibrul cumpănit și paleta ei suavă și în care apreciem îndeosebi limpedele peisaj provensal ce se desfășoară sub mulțimea exaltată a aleșilor, alcătuită din admirabile portrete. Moștenitorul lui Charton, Nicolas Froment, e un autentic proven-

sal, născut la Uzès. El a pictat *Tripticul tufișului în flăcări* destinat altarului Marilor Carmeliți. Prea sensibil la toate curentele, fără puterea de-a și le integra, Froment nu evită supraîncărcarea nici într-un asemenea subiect, impus. Pe voleuri sînt pictați donatorii, bunul rege René, cu nas lacom și obrajii grași și blînzi, în fața celei de-a doua soții, Jeanne de Laval. Estetul princiar își dedicase răgazurile compunerii unui *Tratat despre turnire* (1460, Bibl. Naț., Paris) și unui roman alegoric, *Cartea inimii de iubire-aprinsă* (1460, Viena), ilustrat sub supravegherea sa de un artist rămas anonim. Dacă, în *Tratat*, imaginile au o amploare și un colorit fascinant, cele din roman, care e relatarea unui vis, par scăldate într-o lumină lunară ce anticipează clarobscurul romantic.

Această din urmă carte îi fusese dedicată lui Jean de Bourbon, fratele seniorului de Beaujeu, pentru care a lucrat ultimul dintre «primitivii» francezi, autorul misteriosului *Triptic de la Moulins*, identificat succesiv cu Jean Bourdichon și Jean Perréal. Altarul reprezintă « Triumful Fecioarei » și era destinat bisericii colegiale de către ctitorii ei, înfățișați pe voleuri: Pierre II de Bourbon, senior de Beaujeu, și soția sa, Anne de France, fiica lui Ludovic al XI-lea, pe drept cuvînt numită Doamna cea Mare. Soții princiari își transformaseră palatele de la Moulins și castelul de la Chantelle în focare de artă, urmînd astfel o tradiție de familie. Farmecul orbitor al *Triumfului* e aproape prea desăvîrșit. El vădește calitățile cu adevărat franceze ale lui Fouquet și Charton, rigoarea ideală, suavitatea destinsă, realismul agreabil, alături de o discreție în reușită care caracterizează supremul gust.

În jurul autorului anonim, erudiții s-au hazardat să grupeze cîteva opere comparabile. Mai întîi, *Nașterea Domnului* de la Autun, oferită de cardinalul Jean Rolin, fiul faimosului cancelar al Burgundiei.

MAESTRUL DIN MOULINS. FECIOARA ȘI PRUNCUL ÎNCONJURAȚI DE ÎNGERI. (PANOUL CENTRAL AL TRIPTICULUI DE LA MOULINS.) 1498-1499. CATEDRALA DIN MOULINS

ATRIBUIT MAESTRULUI DIN MOULINS. PORTRETUL UNUI COPIL ÎN RUGĂCIUNE. PE LA 1495. LUVRU, PARIS

MAESTRUL DIN MOULINS. PORTRETUL LUI CAROL AL II-LEA DE BOURBON, CARDINAL DE LYON. ALTE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

SIMON MARMION. CUNOSCUT ÎNTRE 1449 ŞI 1489. MAICA DOMNULUI ÎNDURERATĂ. MUZEUL DIN STRASBOURG

ANONIM. PORTRETUL MARGARETEI DE YORK, SOŢIA LUI CAROL TEMERARUL. PE LA 1468-1470. LUVRU, PARIS

ANONIM. BĂRBATUL CU PAHARUL DE VIN. PE LA 1455. LUVRU, PARIS

Apoi, cum e şi firesc, admirabile portrete, cel al unei *Tinere Prin-ţese* (col. Lehman), strînsă în tunica ei de catifea violetă, şi acela, mai neobişnuit, al unui *Copil în rugăciune*, probabil Charles-Orland, fiu al lui Carol al VIII-lea, mort la trei ani în 1495.

Dacă, pentru a încheia secolul al XV-lea francez, ne întoarcem spre centrul burgund, observăm că acesta s-a deplasat spre nord, confundîndu-se aproape cu Flandra, unde se continuă uimitoarea aventură inaugurată de Jan van Eyck. De altfel, lui Rogier van der Weyden trebuie să i-l alăturăm pe Simion Marmion din Valenciennes, căruia i se atribuie voleurile care închideau odinioară somptuosul altar al abaţiei Saint-Bertin de la Saint-Omer (1459). Găsim, într-adevăr, aici, aceleaşi trăsături de riguroasă perspectivă şi de precizie minuţioasă a amănuntului, dovedite în miniaturile la *Marile Cronici de la Saint-Denis* (1449—1455, Toulouse).

Desigur, e poate regretabil că n-am citat operele altor anonimi: Maestrul Sfîntului Sebastian din Provenţa, de un dramatism atît de naiv, Maestrul de la Saint-Jean-de-Luze, din Burgundia, cu portretele lui Hugues de Rabutin şi Jeanne de Montaigu, sau, în nord, Maestrul legendei sfîntului Gilles, atît de fascinant în scenele sale de istorie naţională, sau Jean Bellegambe cu *Polipticul abaţiei Anchin.* Dar ce ştim despre ei? Şi o dată ce însuşi Simon Marmion se înscrie în 1459 în corporaţia pictorilor din Tournai, ne scapă şi el, atras irezistibil de strălucirea artei Nordului. E mai bine să încheiem cu două portrete înrudite prin stil. Unul e faimosul *Omul cu paharul de vin*, în care am putea vedea primul tip popular din pictura franceză dacă nu i s-ar căuta şi azi autorul din Flandra pînă în Portugalia. Celălalt e un frumos portret de bărbat, aşa-numitul *Portret de la 1456.* Ele exprimă noua promovare a individului în sînul bătrînei societăţi creştine.

Anul 1432 e capital în istoria picturii: la 6 mai se inaugura solemn, în biserica Sfîntul Ioan Botezătorul (devenită catedrala Saint-Bavon) din Gand, altarul *Mielului mistic*, al fraților Hubert și Jan van Eyck. Pentru întreaga lume devenea evident că, la artiști, se ivise un nou mod de a simți și de a picta. Nu era o amăgire, și cronicile spun că în zilele de sărbătoare, cînd altarul Mielului se deschidea, curioșii se adunau ca un roi de albine în jurul unui stup.

În ce consta aportul acestor flamanzi? În tehnica, în spiritul lor. Problema tehnicii a făcut să curgă multă cerneală. Vasari pretindea că Van Eyck a inventat pictura în ulei. În fața documentelor descoperite, o atare afirmație nu mai poate fi susținută. Pentru alții, noutatea introdusă de frații Van Eyck ar fi constat în folosirea uleiurilor eterice. Oricum ar fi, tot în atelierele flamande s-a născut, după cum observa Focillon, procedeul care permitea să se obțină o profunzime, o luminozitate, o strălucire fără seamăn, care oferea un strat de culoare stabil și inalterabil. El îngăduia o precizie absolută, gradațiile de tonuri cele mai subtile. Grație acestei tehnici, tabloul de șevalet a putut deveni un fel de muzică de cameră a picturii.

Cît despre spirit, era un spirit de obiectivitate, o sete de cunoaștere a lumii, dar și de iubire pentru tot ce se află sub cer, atitudine pe care o desemnăm cu termenul, prea vag, de realism. În plus, pictura aceasta e stăpînită de un soi de seninătate, care, în genere, e mult mai puțin aptă pentru redarea scenelor tragice — martirii sau lupte — decît a scenelor pașnice, și care transformă firesc emoția într-o contemplație, spectatorul fiind pătruns de pe urma ei de plăcerea acordurilor armonioase de culori, a redării distanțelor prin dozajul savant al luminii.

Acestea sînt și calitățile altarului Mielului, a cărui temă gene-

MAESTRUL DIN FLÉMALLE (SAU ROBERT CAMPIN?). PE LA 1375-1444. PORTRET DE FEMEIE. NATIONAL GALLERY, LONDRA

MAESTRUL DIN FLÉMALLE (SAU ROBERT CAMPIN?). BUNAVESTIRE. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

MAESTRUL DIN FLÉMALLE (SAU ROBERT CAMPIN?). MADONA CU PARAVANUL DE RĂCHITĂ. NATIONAL GALLERY, LONDRA

JAN VAN EYCK, 1390?-1441
OMUL CU TURBAN. 1433.
NATIONAL GALLERY, LONDRA

JAN VAN EYCK.
MADONA CANCELARULUI ROLIN.
PE LA 1435.
LUVRU, PARIS

JAN VAN EYCK.
GIOVANNI ARNOLFINI ȘI GIOVANNA CENAMI.
1434.
NATIONAL GALLERY, LONDRA

rală e mîntuirea oamenilor. Cu voleurile închise, el înfățișează o Bunăvestire, în odaia Fecioarei, a cărei fereastră se deschide asupra unui peisaj urban. Deasupra sînt profeții Zaharia și Miheia și sibile care au prezis venirea Mîntuitorului. Dedesubt, două statui imitate, în grisai, ale celor doi Sfinți Ioan, Botezătorul și Evanghelistul, flancate de donator și de soția lui.

Altarul nu-și arată splendorile decît deschis. În registrul superior, cele două nuduri, al lui Adam și al Evei, desenate cu o precizie aproape nemiloasă, se înalță la dreapta și la stînga unor îngeri muzicieni purtînd mantii în negru cu aur și roșu cu aur; urmează apoi Maria și, iar, Ioan Botezătorul; în centru, o imagine a lui Dumnezeu cu atributele Tatălui și Fiului.

În registrul inferior apare, în prim plan, altarul Mielului și, în fața lui, o fîntînă limpede într-un peisaj paradisiac — un paradis înverzit, căci precumpănitoare e impresia de natură primăvăratică —, dominat în depărtare de clopotnițele unui oraș. La dreapta vin să se închine călugării, papii, episcopii și sus, fecioarele; la stînga, profeții și Sfinții Părinți, iar deasupra, demnitarii religioși. Pe voleuri, care par a prelungi subiectul central, deoarece linia orizontului se continuă aici, sosesc și sfinții războinici, oaste multicoloră sub flamuri, și schimnicii și pelerinii, într-un registru mai sever.

Inexprimabilă e bucuria sacră emanată de întreaga operă, de peisajul în care identifici esențele de arbori indigeni și exotici, de figurile iluminate de neprihănire și totuși diferențiate, în vreme ce Adam și Eva, puternic caracterizați, aduc o notă de vigoare lipsită însă de senzualitate.

O inscripție de pe altar, a cărei autenticitate a fost, pare-se pe nedrept, contestată, îi indică drept autori ai operei pe Hubert van Eyck, care a început-o « cum nici unul mai mare nu s-a găsit », și pe fratele său Jan, care a isprăvit-o. Documentele privitoare la Hubert

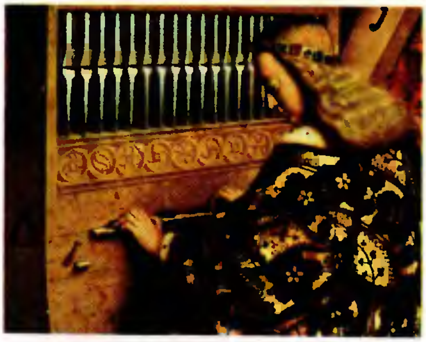
sînt extrem de rare, pe cînd despre Jan ele există în număr destul de mare, aşa încît unii erudiţi au încercat să-l considere pe cel dintîi ca pe un ins legendar.
Cheltuielile altarului le-a suportat un simplu consilier municipal, Judocus Vydt. Dar, pe vremea fraţilor Van Eyck, mecenatul burghez, cîteodată cam meschin, e dublat de un mecenat princiar, cel al Curţii burgunde. Ducele Filip cel Îndrăzneţ a devenit conte de Artois şi conte de Flandra. Filip cel Bun dobîndeşte Hainaut-ul, Brabantul, Olanda, Frizlanda, Luxemburgul. Spiritul aventuros al unei nobilimi pasionate după lux, turnire, exerciţii războinice se împleteşte cu spiritul burghez mai banal, mai practic, şi uneori intră în conflict cu el, spre folosul artiştilor care vor avea de făcut atît portrete princiare cît şi tablouri religioase. Această Curte mai e şi un instrument de unificare pentru Ţările de Jos. Apoi oraşele, foarte apropiate, comunică activ între ele şi de aici rezultă o adevărată omogenitate a şcolii, indiferent dacă artiştii vin dintr-o regiune francofonă sau dintr-o provincie unde se vorbeşte flamanda. Nu se observă deci nici provincialismul, nici compartimentarea care au stînjenit dezvoltarea artei în Germania.

Jan a profitat din plin de mecenatul ducilor de Burgundia. Încă din 1425 e pictorul şi familiarul lui Filip cel Bun care i-a încredinţat în mai multe rînduri misiuni diplomatice, îndeosebi în Portugalia. A început, ca şi fratele său, cu miniaturi, şi maniera lor va păstra totdeauna ceva din ele. Adevăraţii lor strămoşi sînt fraţii Limbourg şi Maestrul Orelor mareşalului Boucicaut. Totuşi în *Orele din Torino*, pe care e drept să i le atribuim lui Jan, acesta compune deja adevărate tablouri.

Mai multe opere semnate şi datate cu grijă îi jalonează cariera lui Jan van Eyck: portretul *Omului cu turban*, printre cele mai îndrăzneţe din cîte există, cu strălucirea vermilionurilor şi negrurilor lui,

JAN VAN EYCK. PORTRETUL MARGARETEI VAN EYCK, 1439. MUZEUL GROENINGE, BRUGES

HUBERT ŞI JAN VAN EYCK. POLIPTICUL MIELULUI MISTIC; VOLEURILE « CAVALERILOR LUI CRISTOS » ŞI « SFINŢILOR PUSTNICI » 1432. ST. BAVO, GAND



HUBERT ŞI JAN VAN EYCK. POLIPTICUL MIELULUI MISTIC; DETALIU DIN VOLEUL « ÎNGERILOR MUZICANŢI ». 1432. ST. BAVO, GAND.

ROGIER VAN DER WEYDEN. 1399/1400-1464. SF. MARIA MAGDALENA (FRAGMENT); VOLEU AL TRIPTICULUI BRAQUE. PE LA 1451-1452. LUVRU, PARIS

ROGIER VAN DER WEYDEN. FECIOARA MARIA SI SF. IOAN; ISUS RĂSTIGNIT. MUZEUL DIN PHILADELPHIA

ROGIER VAN DER WEYDEN. TAINA CĂSĂTORIEI, DETALIU DIN ALTARUL «CELOR ȘAPTE TAINE BISERICEȘTI». PE LA 1449. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, ANVERS

e din 1433; cel al soției sale, Margareta, în tonuri îndulcite, într-o rochie cinabru, suav modelată, din 1439. Unul dintre tablourile majore ale artistului e acela care-i reprezintă în picioare pe Arnolfini și pe soția sa, într-un interior (1434). Candelabrul, oglinda convexă, patul, galenții sînt scrupulos reprezentați. Bărbatul cu trăsături fine, aproape viclene, femeia în rochie verde sînt scăldați într-o lumină scăzută. Stau încrezători, mînă în mînă, mișcătoare imagine a vieții conjugale, în care sentimentul corectează ceea ce ar putea da impresia unui tablou de gen. *Madona canonicului Van der Paele*, din 1434—1436, glorie a muzeului din Bruges, e poate mai puțin emoționantă. *Madona cancelarului Rolin* nu e datată. Cele două figuri stau față în față, de-o parte și de alta a unei deschideri cu trei arcade printre care se zărește un peisaj urban cu rîu, de o factură aleasă.

Oricît ar fi de hotărîtoare influența lui Jan van Eyck în formarea geniului flamand, un loc aproape la fel de important trebuie să i se acorde unui pictor care multă vreme a fost cunoscut sub numele, fără îndoială prost ales, de Maestrul din Flémalle și căruia i se atribuie un anumit număr de opere ca *Madona cu paravanul de răchită*, *Tripticul Mérode* (Metr. Mus., New York), *Bunăvestirea* de la Bruxelles, cu chipuri inexpresive și fără grație, dar de o forță plastică puțin obișnuită. Pictorul excelează în a plasa alături de personaj obiecte familiare redate cu un simț viguros al reliefului. Cel mai admirat e un fragment păstrat la Frankfurt și care-l arată pe tîlharul cel bun răstignit: el evocă o statuie. Deși operele acestui artist sînt foarte caracteristice, identitatea sa a făcut obiectul mai multor ipoteze. Maestrul din Flémalle n-ar fi altul decît Robert Campin, pictor binecunoscut din documente de arhivă, care a dobîndit dreptul de cetățenie la Tournai în 1410 și care a fost maestrul lui Rogier van der

Weyden. Totuși numeroși erudiți nu admit această identificare și consideră că operele « flémalliene » alcătuiesc producția de tinerețe a lui Rogier van der Weyden.

E de altfel exact că Rogier de la Pasture sau Van der Weyden, născut la Tournai și stabilit la Bruxelles în 1435, e mai apropiat de Maestrul din Flémalle decît de frații Van Eyck. Despre el avem extrem de puține documente (din care aflăm totuși că a fost la Roma în 1450) și nu și-a semnat nici o lucrare; dar celebritatea și influența îi sînt neîndoioase. Faptul rezultă îndeosebi din numărul de replici existente după tablourile sale și din imitațiile la care au fost supuse de către pictorii ce l-au urmat, imitații găsite chiar în plin secol al XVI-lea. Deși temperamental e departe de frații Van Eyck, s-a inspirat puternic în *Sfîntul Luca pictînd-o pe Fecioară* — exemplarele cele mai bune sînt la Boston și la München —, după *Madona cancelarului Rolin.* Excelează în compozițiile clare și cu accente tragice din *Răstignirile* sale de la Viena, Madrid, Filadelfia, și mai cu seamă în ale sale *Pietà*, unde Cristul, rigid, se odihnește-n brațele Fecioarei (Muzeul din Berlin), în *Coborîrile de pe cruce*, dintre care cea de la Escorial e cea mai emoționantă, deși datează probabil de la începutul carierei sale: pe un fond de aur, personajele alcătuiesc un basorelief patetic, și Magdalena își frînge mîinile într-un gest spasmodic. *Punerea în mormînt* de la Florența, unde Isus, văzut din față, e susținut de o parte și de alta sub brațe, este una din compozițiile sale cele mai originale. *Închinarea Magilor* din tripticul de la München e de o frumoasă ținută și de un colorit somptuos. Pentru primăria din Bruxelles el pictase ceea ce se numeau « Dreptăți », adică picturi murale înfățișînd pilde de echitate, pe care magistrații trebuiau să le aibă sub ochi. Dürer le-a admirat în timpul călătoriei sale prin Țările de Jos, dar nouă nu ne sînt cunoscute decît foarte

ROGIER VAN DER WEYDEN PORTRETUL PRESUPUS AL LUI ANTOINE, MARE BASTARD DE BURGUNDIA. PE LA 1456. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

ROGIER VAN DER WEYDEN. PORTRETUL UNEI DOAMNE. PE LA 1455. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

ROGIER VAN DER WEYDEN. PORTRETUL LUI LAURENT FROIMONT. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

ANONIM.
PORTRETUL LUI
JEAN FĂRĂ TEAMĂ.
PE LA 1415.
MUSÉE ROYAL
DES BEAUX-ARTS,
ANVERS

MAESTRUL
TABLOULUI VIRGO
INTER VIRGINES.
BUNAVESTIRE.
COLECȚIA
D.G.VAN BEUNINGEN,
VIERHOUTEN

PETRUS CHRISTUS.
?–1472/73.
PORTRETUL
UNUI SFÎNT
CERTOZAN.
METROPOLITAN
MUSEUM, NEW YORK

aproximativ, după tapiserii. Altarul *Celor șapte taine*, reprezentate în mici scene, într-o biserică, ține tot de miniatură și e valoros mai ales prin vioiciunea culorilor. De la sfîrșitul carierei sale, între 1450 și 1452, datează *Judecata de Apoi* din Beaune, ale cărei nuduri le amintesc pe cele de pe portalul catedralelor, și *Tripticul Braque*, a cărui Magdalenă e îmbrăcată cu eleganța femeilor de la Curtea burgundă și se detașează pe un fond de peisaj mai asemănător cu un decor decît cele ale fraților Van Eyck.

Portretele alcătuiesc o parte însemnată din opera lui. Deși suficient de individualizate, ele tind spre tipizare, cu ceva maiestuos și încordat în ele. Astfel, *Omul cu săgeata*, presupus a fi Antoine, Marele Bastard de Burgundia. Laurent Froimont e arătat rugîndu-se cu o neprefăcută fervoare. Mai multe portrete din acestea, de altfel, alcătuiau cîte un panou de diptic, celălalt panou înfățișînd-o pe Fecioară. Cu toate că modelul feminin al portretului de la Washington oferă o trăsătură individuală prin buzele sale cărnoase, e, și el, oarecum tipizat Friedländer, care are darul formulelor frapante, a scris că Van Eyck a fost un descoperitor, Rogier un inventator, care nu observă cu aceeași finețe ca predecesorul său, dar pe care înzestrarea compozițională, accentul său dramatic îl fac mai direct accesibil.

Printre pictorii ducilor de Burgundia anteriori lui Rogier, se cuvine să-l așezăm pe anonimul care l-a pictat pe Ioan Temerarul, personaj oacheș, cu nas mare, cu o scufă neagră împodobită cu o bijuterie și detașat pe un fond albastru care se luminează în jurul modelului.

La Petrus Christus, activ între 1444, dată la care dobîndește cetățenia în orașul Bruges, și 1472, epoca morții sale, regăsim mai întîi ceva din inspirația fraților Van Eyck. A pictat pînă

şi o capodoperă de o uimitoare gingăşie, portretul unei tinere femei (Muzeul din Berlin): frunte netedă şi boltită, faţă abia modelată, ochi oblici, chinezeşti, unul din acele tablouri care te fac să visezi, ca şi cele ale lui Vermeer van Delft. Portretele donatorului şi al soţiei sale, în care predomină roşurile şi negrurile, fac cinste Muzeului din Washington unde se găsesc, dar sînt mai puţin celebre ca tabloul din colecţia Lehman: *Sfîntul Éloi şi logodnicii*. Totuşi, dacă acesta are meritele unei perfecţiuni aproape excesive, dacă în pictura accesoriilor (vasele de metal, sipetul cu bijuterii de pe raftul dughenei, oglinda convexă în care, ca şi în aceea a perechii Arnolfini, se reflectă o scenă), regăsim virtuozitatea unui Jan van Eyck, ansamblul rămîne rece în comparaţie cu opera acestuia din urmă: poezia a dispărut şi puţin lipseşte ca Petrus Christus, pe atunci sub influenţa lui Rogier, mai mult decît sub aceea a fraţilor Van Eyck, să nu cadă în pictura de gen, una din primejdiile artei flamande.

Farmecul oarecum facil al începuturilor sale i-l întîlnim într-o *Bunăvestire* din colecţia Van Beuningen, tablou atribuit Maestrului panoului *Virgo inter Virgines*, aflător în Muzeul din Amsterdam şi care o arată pe Fecioara Maria cu însoţitoarele ei între ulucile unei grădini împrejmuite.

Dirk Bouts, aproape contemporan cu Petrus Christus, s-a născut la Haarlem şi s-a stabilit la Louvain pe la 1450. E abil şi pune dalajele în perspectivă cu un soi de ostentaţie. Totuşi mai păstrează o anumită stîngăcie: în *Pietà* de la Luvru, Isus, slab şi ţeapăn, e mişcător. Rigide sînt şi figurile aliniate la Cina cea de taină, din *Altarul Sfintei Cuminecături*, pictat între 1464 şi 1468 pentru biserica Saint-Pierre din Louvain şi care a avut rarul privilegiu de a nu-şi fi schimbat locul; dar în ciuda stîngăciei sale, tona-

PETRUS CHRISTUS. PORTRETUL UNUI DONATOR ŞI AL SOŢIEI SALE. PE LA 1446. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

PETRUS CHRISTUS. PORTRETUL UNEI TINERE FEMEI. PE LA 1446. BERLIN

PETRUS CHRISTUS. SFÎNTUL ÉLOI ŞI LOGODNICII. 1449. COLECŢIA LEHMAN, NEW YORK

GEERTGEN TOT SINT JANS. 1460/65-1490/95. NAȘTEREA DOMNULUI. NATIONAL GALLERY, LONDRA

GEERTGEN TOT SINT JANS. SF. IOAN BOTEZĂTORUL ÎN MIJLOCUL UNUI PEISAJ. STAATLICHE MUSEEN BERLIN

DIRK BOUTS. PE LA 1414-1475. POGORÎREA DE PE CRUCE. (PIETÀ). LUVRU, PARIS

litatea generală e profundă și unele chipuri sînt demne de admirabilul portret de bătrîn de la Metropolitan Museum din New York, cu o față prelungă care vădește o viață intensă, sau de acela de la National Gallery din Londra. Numit portretist al orașului Louvain, Bouts a primit comenzi pentru mai multe tablouri, îndeosebi două « Dreptăți» privitoare la legenda împăratului Otto, ce se găsesc azi la Muzeul din Bruxelles. Una relatează supliciul unui gentilom condamnat la decapitare în urma unei învinuiri mincinoase a împărătesei. Cealaltă înfățișează reabilitarea celui executat grație intervenției soției sale care se supune probei focului. Pictorul, amenințat aici să cadă în anecdotă, e salvat de calitatea coloritului bogat în roșuri calde, dar incapacitatea flamanzilor de-a reprezenta scene de martiriu apare izbitor în martiriile *Sfîntului Erasm* (Louvain) și *Sfîntului Ipolit* (Bruges), care au o răceală de proces-verbal.

Arta lui Petrus Christus, arta lui Bouts o reproduc oarecum pe aceea a marilor lor predecesori, frații Van Eyck și Rogier. Mult mai multă imaginație și noutate aflăm la un pictor care s-a născut vreo cincizeci de ani după ei, la Leyda, și despre care nu avem decît foarte puține documente: Geertgen tot Sint Jans. A trăit, pare-se, cvasimonahal, la Cavalerii Sfîntului Ioan, în Haarlem, unde a murit pe la 1495. Două lucrări ale sale îl situează printre cei care, departe de a se mulțumi cu rolul de imitatori, sînt destul de originali pentru a inova. *Sfîntul Ioan Botezătorul* de la Muzeul din Berlin n-are nimic atrăgător ca personaj: e triunghiular, masiv, cu mîini și picioare savant pictate și uscățive; noutatea constă însă în faptul că el este literalmente înecat într-un peisaj care se ridică foarte sus pe panou, un peisaj de un verde intens, umed, cu arbori frumoși. Nu mai e un

« Sfîntul Ioan Botezătorul », ci un peisaj cu Sfîntul Ioan Botezătorul. Iar o *Naștere a Domnului* de la National Gallery din Londra ni-l arată pe Geertgen imaginînd un efect nocturn în care, ca și la Correggio, lumina emană din Pruncul Sfînt.

Italienii din secolul al XVI-lea, care-i cunoșteau pe Jan din Bruges și pe Rogier din Bruxelles, cultivau memoria Meșterului Ugo, adică Hugo van der Goes. Cînd Tommaso Portinari, personaj foarte important, agent al Medicilor la Bruges, se gîndi să trimită în țară o lucrare flamandă, recurse la Van der Goes, și *Tripticul Portinari*, instalat la Santa Maria Nuova și trecut azi la Muzeul Uffizi din Florența, a stîrnit admirația italienilor. Executat pe la 1475, el rămîne opera de căpetenie a autorului său, care, născut probabil la Gand, devenise acolo maestru în 1467; e pînă azi singura lucrare a lui Van der Goes de certă atribuire documentară, ceea ce a permis să-i fie alăturate numeroase panouri și să se urmărească o influență care a precumpănit. La Van der Goes nu mai e vorba de micile cochetării în care se complăceau mai toți flamanzii. Pictorul are simțul grandorii, al mișcării și al energiei. Principala compoziție a altarului, Nașterea, e admirabil echilibrată. La stînga, în planul al doilea, Sfînta Familie cu Maria, în rochie albastru-închis — care ocupă și mijlocul tabloului —, la dreapta, tot în planul al doilea, păstorii, cu chipuri nerase de țărani, și, înapoia lor, un colț de natură unde îngerul vine să-i vestească în mijlocul turmei lor. Între cele două grupuri, doi îngeri în albastru-deschis creează o legătură și aduc o notă de voioșie. Primul plan e ocupat de îngeri cu mantii grele, albe, și de Pruncul culcat pe paie. Nimic care să abată atenția. Nici una din obișnuitele legende delicate, ca aceea a moașelor ce-au fost de față la naștere. Concepția unui Hugo van der

DIRK BOUTS. CINA CEA DE TAINĂ; PARTEA CENTRALĂ DIN « ALTARUL SFINTEI CUMINECĂTURI » 1468. BISERICA SAINT-PIERRE, LOUVAIN

DIRK BOUTS. PORTRET DE BĂRBAT. 1462. NATIONAL GALLERY, LONDRA

DIRK BOUTS. JUDECATA ÎMPĂRATULUI OTTO: PROBA FOCULUI (FRAGMENT). 1471-1473. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

HUGO VAN DER GOES. CĂTRE 1440-1482. PORTRET DE BĂRBAT. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

HUGO VAN DER GOES. PĂCATUL ORIGINAR (VOLEU DE DIPTIC). PE LA 1470. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA

HUGO VAN DER GOES. COPIII FAMILIEI PORTINARI; DETALIU DIN TRIPTICUL PORTINARI « ÎNCHINAREA PĂSTORILOR ». 1475-1476. UFFIZI, FLORENȚA

Goes nu mai e concepția anecdotică a primilor flamanzi. Pe voleuri, Portinari, cu fața palidă și scofîlcită, și soția sa, împreună cu patronii și copiii lor care sînt executați cu o fidelitate surprinzătoare pentru acea vreme cînd copiii au prea des înfățișarea unor mici adulți. Mîna lui Van der Goes se poate uneori identifica în opere ale confraților săi. Pe voleurile Tripticului *Martiriul Sfîntului Ipolit* datorat lui Dirk Bouts, de pildă, el i-a pictat, în mod vădit, pe donatori. În *Adam și Eva* de la Viena, el reia cu mai multă eleganță în desen, cu mai puțin realism, motivul primilor părinți din altarul Mielului. *Închinarea Magilor* de la Berlin, *Sfînta Ana* de la Bruxelles ni-l arată cel mai aproape de tradiția țării sale.

Cam pe timpul cînd picta *Tripticul Portinari*, el s-a retras, ca mirean, la mănăstirea Rouge-Cloître de lîngă Bruxelles, unde a continuat de altminteri să-și exercite arta, dar în 1480 a fost atins de tulburări mintale ce i-au mai lăsat totuși momente de luciditate pînă la moartea sa, din 1482. Fără îndoială, din ultima parte a vieții sale datează *Adormirea Maicii Domnului*, tablou foarte savant în compoziție, în mișcarea personajelor, dar cu adevărat dezamăgitor prin culorile sale lipsite de densitate și uneori țipător alăturate. Influența lui Hugo van der Goes a fost enormă, atît în țară cît și-n afara ei, și e izbitoare la un artist ca Maestrul din Moulins.

Din imediata vecinătate a lui Van der Goes nu-l putem omite pe Joos van Wassenhove, care i-a fost tovarăș; înscris ca maestru la Anvers, la 1460, e mult mai cunoscut prin lucrările pe care le-a executat în Italia sub numele de Justus (Joos) din Gand, pentru studioul și biblioteca ducelui de Urbino. S-a italianizat puternic, fără a-și pierde însă calitățile flamande de portretist.

Cronologia ne impune să-l apropiem pe Hans Memling de Hugo

van der Goes. Dar geniile lor sînt profund opuse. Memling s-a născut în Germania, probabil la Seligenstadt, lîngă Mainz, în preajma anului 1433. A stat oare destul timp în regiunea renană ca să se pătrundă de excesiva gingășie ce domnea acolo? A fost foarte probabil elevul lui Rogier van der Weyden. În 1465 era încetățenit la Bruges, unde a rămas pînă la moartea sa, în 1494, lăsînd o operă considerabilă care pare a fi avut mare succes la timpul său, ceea ce nu-i nimic în comparație cu voga ce a cunoscut-o printre romantici, pentru care era « primitivul » prin excelență, întruparea Bruges-ului și care i-au înconjurat viața cu o legendă supusă apoi criticii și desființată aproape în întregime. Dar, ca întotdeauna, contestarea a mers prea departe. Fără îndoială, Memling e un întîrziat, mai degrabă decît un descoperitor: el pare a nu fi de loc înrîurit de un contemporan ca Van der Goes, iar maestrului său Rogier nu-i transmite nimic. Îl îndulcește, uneori îl face searbăd: portretelor lui le lipsește acea energie proprie prinților burgunzi. Au, în schimb, o prețioasă armonie, fie că e vorba de Niccolò din Sforzore Spinelli (Muzeul din Anvers) sau de Martin van Nieuwenhove, din 1487, care se află la Muzeul Spitalului Saint-Jean din Bruges, acest relicvar al lui Memling. O tunică violetă contrastează cu tonul gri-roșcat al unei mîneci, pe cînd un vitraliu de la Sfîntul Martin adaugă cîteva note multicolore, destul de atenuate însă pentru a nu ieși în evidență. Cît despre portretele de femei, cel denumit *Sibila Sambeth* sau *Persica*, după o inscripție ulterioară, și care e din 1480, sau cel al Mariei Portinari de la Metropolitan Museum din New York, sau bătrîna de la Luvru, înseși defectele pictorului le avantajează, și farmecul lor transparent nu are egal în întreaga școală. *Judecata de Apoi*, de la Gdansk,

HUGO VAN DER GOES. FECIOARA CU PRUNCUL, SF. ANA ȘI UN DONATOR. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

HUGO VAN DER GOES. ADORMIREA MAICII DOMNULUI. MUZEUL ORĂȘENESC, BRUGES

HUGO VAN DER GOES. PĂSTORI; DETALIU DIN TRIPTICUL PORTINARI. 1475-1476. UFFIZI, FLORENȚA

HANS MEMLING. 1432/33-1494. RELICVARUL SFINTEI URSULA: SOSIREA LA KÖLN. PE LA 1489. SPITALUL SAINT-JEAN, BRUGES

MEMLING. PORTRETUL MARIEI PORTINARI. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

MEMLING. MARTIRIUL SF. SEBASTIAN. DUPĂ 1470. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES

imită îndeaproape altarul lui Van der Weyden de la Beaune. În alte lucrări, în *Sfîntul Sebastian*, îl vedem destul de aproape de eleganța lui Bouts. Două din cele mai bune altare ale sale, cel al lui Jan Floreins (1479) și cel al celor doi Sfinți Ioan cu Căsătoria Sfintei Caterina, terminat în 1479, se găsesc la Spitalul Sfîntul Ioan. Particularitatea cea mai seducătoare a lui Memling e poate darul său de povestitor. Două tablouri, *Patimile* de la Torino și *Cele șapte bucurii ale Mariei* de la München, oferă, într-un decor unic, o serie de mici scene cu personaje minuscule și vioaie care amintesc evident de miniatură. Totuși succesul major al lui Memling în acest gen e faimoasa *Raclă a Sfîntei Ursula*, plină de naivitate și de imaginație înflorită, testament al unei lumi ce se duce. În șase panouri (completate cu două frontoane nenarative) pictorul relatează viața sfintei cu cele unsprezece mii de însoțitoare ale sale, de la sosirea la Köln pînă la supliciul care a avut loc tot acolo, după pelerinajul de la Roma. Ursula, de-a lungul întregii povestiri, e pieptănată cu părul răsucit pe urechi și poartă o mantie albă peste o rochie albastră. Fecioarele sînt îmbrăcate în roșu, în verde, în mov. Ele cad cuviincios sub loviturile hunilor fără ca să izbutim să luăm masacrul prea în serios, într-atîta ne vrăjește smalțul pestriț al culorilor. Această *gestă* a avut, pare-se, un atare succes, încît un meșter anonim, care lucra la Bruges către sfîrșitul secolului, a executat după ea o altă versiune mai populară pentru mînăstirea Surorilor Negre. Ultima operă a maestrului cunoscută nouă e un mare altar cu *Patimile*, din 1491, pictat pentru negustorul Heinrich von Greverade, spre a fi așezat în catedrala din Lübeck.

Memling a murit în 1494, în ajunul unui nou veac. În vreo șaizeci de ani, pictura flamandă ajunsese să ocupe un loc absolut original, incomparabil cu al ori-

cărei alte școli, și care, în privința fecundității, echivalează pictura italiană.

Dar pictura din Țările de Jos își are și copilul teribil. Între viziunea serafică asupra lumii a unui Memling și aceea a lui Hieronymus Bosch, de un burlesc sinistru, e inutil să căutăm o tranziție: ea nu există. Și Bosch apare ca un fenomen ireductibil nu numai în raport cu Memling, ci cu întreaga pictură din vremea sa și din epocile precedente. Despre el nu știm mai nimic. S-a născut probabil la Bois-le-Duc ('s Hertogenbosch), care nu era un centru prea activ în pictură, pe la 1450; a murit tot acolo în 1516. Se numea de fapt Van Aeken și făcea parte din Ilustra Confrerie a Maicii Domnului, ai cărei membri erau tonsurați și dădeau reprezentații cu *Mistere*. Hieronymus Bosch, chiar pe vremea sa, a fost celebru: dovadă, mai ales, numărul de replici existente după marile sale tripticuri. Un nobil spaniol, don Felipe de Guevara, din suita lui Carol Quintul, a cumpărat șase dintre operele sale și a scris un studiu asupra lui. I-a transmis gustul acesta lui Filip al II-lea care, în sălbatica lui izolare, medita asupra tablourilor. Friedländer face în legătură cu el una din luminoasele sale observații, și anume că, în lucrările lui Bosch, urmărim în primul rînd « ce face? », adică subiectul, și numai subsidiar « cum? ». La prima întrebare, Bosch rămîne foarte enigmatic. După noi, ar fi cu totul eronat să vedem în el reprezentantul unui filon popular. I se întîmplă, desigur, să ilustreze proverbe din țara sa: cel cu piatra nebuniei; tripticului său *Carul cu fîn* i s-a asociat un alt proverb flamand: « Lumea e un stog de fîn: fitecine ia cît poate »; dar el recurge mult mai rar la izvorul popular decît Bruegel, o sută de ani mai tîrziu. Ghidușia? Există, e drept, și secolul nostru, invariabil grav, greșește neglijînd acest element care cu siguranță a contribuit la

MEMLING. PORTRETUL LUI MARTIN VAN NIEUWENHOVE (VOLEU DE DIPTIC). 1487. SPITALUL SAINT-JEAN, BRUGES

MEMLING. MAGII ȘI SUITA LOR; DETALIU DIN « CELE ȘAPTE BUCURII ALE MARIEI ». 1478-1480. ALTE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

MEMLING. « SIBILA SAMBETHA ». 1480. SPITALUL SAINT-JEAN, BRUGES

HIERONYMUS BOSCH. PE LA 1450-1516. FIUL RISIPITOR. MUZEUL BOYMANS, ROTTERDAM

BOSCH. TRIPTICUL CARULUI CU FÎN. (PANOUL CENTRAL.) PE LA 1490. PRADO, MADRID

BOSCH. SCAMATORUL. MUZEUL DIN SAINT-GERMAIN-EN-LAYE

succesul lui Bosch. Dar ghiduşia nu explică tot: e prea scrîşnită, prea neliniştitoare. Fierens Gevaert vedea în el un predicator, un moralist, iar Jacques Combe îi subliniază acordul cu misticii din şcoala flamandă. Universul pe care-l creează el e cert un univers de monştri, dar nu dintre aceia pe care, după spusele lui Goya, îi zămisleşte somnul raţiunii. Monştrii lui au un soi de logică în răspăr: lumea lui e lumea Satanei, a maimuţei Domnului, nu aceea a drăcuşorilor. Maniera lui dispreţuieşte cochetăriile coloristice şi frumosul smalţ al şcolii. Tonurile lui sînt mult mai firave, îndeosebi cu rozuri; face să se rotească sferele, umbrindu-le, într-un mod aproape teoretic, în ton pe ton. Nudurile abundă în opera sa, dar, în ciuda poziţiilor foarte hazardate, sînt complet lipsite de senzualitate. Subţiri, convenţional colorate, le caracterizează doar conturul, mai puţin rod al observaţiei, cît ales o dată pentru totdeauna, fără individualizări. Una din caracteristicile sale e predilecţia pentru unghiurile ascuţite, pentru vîrfuri, pentru formele descărnate.

Cronologia operelor sale e foarte defectuoasă. Ne putem îngădui, pentru comoditate, o distincţie între panourile sale relativ mici care înfăţişează o scenă unică şi marile tripticuri care sînt un fel de sinteze ale unei lumi pe dos. Printre primele întîlnim cîteva tablouri aparent comice: *Extragerea pietrei nebuniei* (Prado), *Scamatorul*, ce pare lipsit de orice dedesubt suspect, ba chiar *Corabia nebunilor* (Luvru), legată de o temă favorită a literaturii contemporane şi îndeosebi de scrierea cu acelaşi titlu a lui Sebastian Brant, sau, în fine, *Fiul risipitor* zdrenţăros, *Sfîntul Ioan din Patmos* (Berlin), inspirat după o stampă a Maestrului E.S., pînă şi scenele separate din *Cele şapte păcate capitale* care alcătuiesc tabloul rotund de

la Escorial. *Purtarea crucii* de la Muzeul din Gand e o adunătură de mutre îngrozitoare cum îi plăcea să-și imagineze lui Leonardo da Vinci, pe care, eventual, Bosch l-ar fi putut cunoaște.

Pe de altă parte avem cele trei culmi ca *Grădina desfătărilor*, *Carul cu fîn* și *Ispitirea Sfîntului Anton*. De-ar fi să descriem, chiar fără a pomeni de pictură, doar una din aceste opere, ar trebui multe pagini. Aproape disprețuind perspectiva, Bosch își îngrămădește personajele ca pe o scenă de teatru medieval, de sus pînă jos. În *Grădina desfătărilor*, presărată cu ouă și fructe simbolice, unde bărbatul și femeia sînt gata să facă dragoste într-o sferă de cristal, partea cea mai impresionantă e poate piscina unde se scaldă femeile goale și în jurul căreia se învîrtește o horă de personaje călare pe tot felul de animale, printre care și porcul. Pe *Carul cu fîn* șed doi îndrăgostiți, imagine a iubirii curtenești, dar, alături de ei, un monstru obscen îi acompaniază cu o arie muzicală. Ca și în *Grădina desfătărilor*, voleurile prezintă un Infern — al cărui prim personaj, călare pe un bou, e străpuns de un țăruș — și un Paradis terestru. *Ispitirea Sfîntului Anton* (Lisabona) e, dintre toate trei, cel mai degajat: în el aerul circulă mai liber; schimnicul nu e prea vizibil, dar artistul s-a dezlănțuit după pofta inimii în crearea de monștri: oameni cu cap de porc, pești zăbreliți slujind de temniță unui înotător, alt pește cu un centiron de care atîrnă o spadă, o oală cu patru labe. E mai puțin o ispitire a Sfîntului Anton cît o ispită a absurdului. Și, în acel veac al XV-lea din Țările de Jos, în care pictorii sînt atît de calmi, atît de siguri de sine, Hieronymus Bosch e nebunul pe care-l întîlnim în toate mediile, căruia i se iartă orice și care le arată oamenilor așa-ziși înțelepți o oglindă strîmbă în care se recunosc îngroziți.

BOSCH. PURTAREA CRUCII. PE LA 1505. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, GAND

BOSCH. TRIPTICUL GRĂDINII DESFĂTĂRILOR. (DETALIU DIN PANOUL CENTRAL.) DUPĂ 1500. PRADO, MADRID

BOSCH. TRIPTICUL GRĂDINII DESFĂTĂRILOR. (DETALIU DIN PANOUL CENTRAL.) DUPĂ 1500. PRADO, MADRID

LUÍS BORRASSÀ. BICIUIREA LUI CRISTOS. ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XV-LEA. MUZEUL GOYA, CASTRES

JAUME HUGUET. 1414?-1492. CAP DE FEMEIE; DETALIU DIN « MIRACOLUL SF. VICENTE ». MUZEUL DE ARTĂ CATALANĂ, BARCELONA

JAUME HUGUET. SF. GHEORGHE; DETALIU DIN « SF. GHEORGHE ȘI PRINȚESA ». MUZEUL DE ARTĂ CATALANĂ, BARCELONA

Catalonia, unită cu Aragonul și cu Valencia și întinzîndu-și stăpînirea asupra insulelor Baleare, își manifestă, încă din perioada gotică, originalitatea geniului și a culturii sale. Putere mediteraneană, ea suferă în pictură influențe italiene, mai ales sieneze. Pictura de aici se caracterizează printr-o îndîrjită supraviețuire a fondurilor de aur și a reliefurilor în stuc și printr-o cuceritoare expresie de blîndețe melancolică. La finele veacului al XIV-lea și la începutul celui de-al XV-lea, Luis Borrassà e, la Barcelona, conducătorul unui atelier celebru. Capodopera sa de la Vich e una din acele gigantice picturi de altar pe care le comandau comunitățile catalane. Arta lui, de esență suavă, atinge uneori o violență ale cărei limite extreme se văd într-un tablou ca *Biciuirea* de la Castres.

Mai apoi, influența franco-flamandă devine precumpănitoare în această școală. Îndeosebi la valencianul Luis Dalmau care călătorește în Flandra și al cărui *Altar al consilierilor din Barcelona* e pur eyckian. Totuși curentele italiene persistă, și raporturile dintre Valencia și Italia vor fi întărite de activa hegemonie a casei Borgia, originară din Aragón, stabilită în regiunea Valenciei și din care va ieși papa Alexandru al VI-lea.

La jumătatea veacului al XV-lea apare la Barcelona un artist căruia i se recunoaște o personalitate ieșită din comun: Jaume Huguet. Panourile sale cu *Sfîntul Vicente* au o intensitate și un realism pregnant. Aceste calități, îmbinate cu un soi de poezie romanescă și cavalerească, culminează în celebra figură a Sfîntului Gheorghe. Tema Sfîntului Gheorghe eliberînd o prințesă din captivitatea unui balaur, temă preferată a școlii catalane, mai fusese tratată, nu fără o strălucire dramatică, de către artistul denumit chiar Maestrul Sfîntului Gheorghe. *Sfîntul Gheorghe* al lui Jaume Huguet apare însă după luptă și pasiunea lui nu ni se destăinuie decît sub aparențele unei atitudini

demne, serioase, precis desenate, nespus de grațioase, de o reținere desăvîrșită.

Abia la jumătatea secolului al XV-lea Portugalia pătrunde în circuitul picturii europene. Un eveniment important a avut loc, legat nu numai de nașterea școlii portugheze, ci și de aceea a școlii hispano-flamande din Castilia: călătoria lui Jan van Eyck în Portugalia în 1429. Pictorul lui Philippe cel Bun a făcut într-adevăr parte din ambasada trimisă spre a cere pentru duce mîna infantei Isabel de Portugalia. Reminiscențele eyckiene din *Polipticul Sfîntului Vicente* sînt neîndoielnice, dar el degajă și o poezie și un sentiment foarte particulare și diferite de realismul flamand.

Această capodoperă, una din cele mai mari ale picturii universale, e opera lui Nunho Gonçalves, numit pictor regal în 1450. A fost pictată între 1460 și 1467. Ea grupează, în jurul Sfîntului Vicente, întreaga societate portugheză, de la prinți, regele Alfonso al V-lea, viitorul João al II-lea, infantele Enrique Navigatorul, pînă la poporul ei, umil și aspru, popor de pescari. Se cade într-adevăr să vedem în această vastă compoziție un poem al mării și al aventurii, adică însuși poemul Portugaliei. Portugalia, izolată la capătul extrem al Europei, se deschide spre mările « nemaibrăzdate de corăbii », cum le va cînta mai tîrziu Camões. Năvoade, frînghii apar în acest tablou, așa cum, împreună cu alte atribute maritime, vor apărea în arta manuelină; și e sigur că fizionomiile înfățișate aici oglindesc asemenea mari proiecte. Desenul e strict, culorile strălucitoare, alburile îndeosebi; compoziția e grandioasă și cel mai mic amănunt e precis; există în arta lui Gonçalves o forță, o știință și o puritate pe care, evident, n-am putea să le comparăm cu perfecțiunea flamandă: dar nici n-am putea să nu insistăm asupra spiritualității specifice a lirismului acestuia dens și grav, cu adevărat iberic, și chiar portughez.

NUÑO GONÇALVES. ?-1471. REGELE ALFONSO AL V-LEA; DETALIU DIN POLIPTICUL SF. VICENTE. 1465-1467. MUZEUL DE ARTĂ VECHE, LISABONA

NUÑO GONÇALVES PRINȚUL JOAO, VIITORUL REGE JOAO AL II-LEA; DETALIU DIN POLIPTICUL SF. VICENTE. 1465-1467. MUZEUL DE ARTĂ VECHE, LISABONA

NUÑO GONÇALVES. INFANTELE ENRIQUE NAVIGATORUL; DETALIU DIN POLIPTICUL SF. VICENTE. 1465-1467. MUZEUL DE ARTĂ VECHE, LISABONA

MAESTRU DE PE RINUL DE SUS SAU RINUL MIJLOCIU. GRĂDINA PARADISULUI. STAEDELSCHES KUNSTINSTITUT, FRANKFURT

MAESTRUL FRANCKE. CUNOSCUT PE LA 1400-1430. BICIUIREA LUI CRISTOS. PE LA 1425. KUNSTHALLE, HAMBURG

MAESTRUL FECIOAREI DIN BENEDIKTBEUREN. ACTIV PE LA 1400. FECIOARA CU PRUNCUL. ALTE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

Începuturile picturii pe panou în Germania — practic în primii ani ai secolului al XV-lea — sînt strîns legate de starea politică și socială a țării. Producția germană se remarcă prin caracterul ei fragmentat și burghez. Orașele s-au dezvoltat, prin comerț, cu o rapiditate surprinzătoare. Ele sînt practic independente, locuite de o burghezie bogată, adesea iubitoare de fast. În schimb, mecenatul princiar e inexistent, ca și Curțile apte să le dea îndrumări artiștilor. Aceasta explică formarea unor centre numeroase, care, în ciuda vecinătății, comunică destul de puțin între ele. Adesea școlile astfel create preferă să caute învățăminte în alte țări: Flandra, Curtea burgundă sau Italia.

Se pictează, firește, pe panouri izolate. Totuși mijlocul esențial de expresie va fi pictura de altar, care grupează un mare număr din aceste panouri în ansambluri tot mai vaste și care cuprind deseori pe lîngă pictură, și sculpturi pictate. În stadiul său cel mai evoluat, altarul oferă un corp central, în genere cu decorație plastică, un coronament deasupra, o predelă dedesubt și, de fiecare parte, voleuri adesea duble și pictate pe ambele fețe. După cum se deschid sau se închid voleurile, se obține o mare varietate de aspecte.

Unul din primele centre germane e cel din Köln, caracterizat constant printr-o suavitate cam afectată, pe care criticii o califică drept mistică și care, cu acest titlu, le-a fost scumpă romanticilor. Producția de calitate nu începe decît o dată cu Maestrul Sfintei Veronica, situat între 1410—1420. Datele acestea nu sînt probabil prea depărtate nici de un încîntător tablou, atribuit cînd unui Maestru de pe Rinul de sus, cînd unui Maestru de pe Rinul mijlociu: *Grădinița Paradisului*. Într-o incintă crenelată care o izolează de lumea exterioară, sfinți, îngeri, adolescenți, un copil (de fapt toți sînt copii), citesc, cîntă, culeg fructe, scot apă din fîntînă, pe un covor

smălțat de flori. Sîntem încă foarte aproape de miniatură.

Orașele hanseatice, datorită comerțului internațional pe care-l practică, sînt deosebit de amatoare de noutăți. În a doua jumătate a secolului al XIV-lea lucrează la Hamburg un anume maestru Bertram, care a fost și sculptor, și de la care ne-au rămas cîteva panouri de altare unde formele se conturează aspru pe fonduri de aur (v.p.38). Dar marele pictor al Hamburgului e Maestrul Francke, care a executat în 1424, pentru biserica Sfîntul Ioan, un altar comandat de navigatorii ce făceau comerț cu Anglia. Era pesemne străin de oraș și stilul său coboară direct din arta burgundă. Se impune prin farmecul viu al culorilor și printr-o imaginație rodnică mulțumită căreia își compune scenele cu o remarcabilă dezinvoltură. Astfel, în scena *Biciuirii*, Isus și călăii se zăresc îndărătul unui grilaj care-i împinge în adîncime. El își multiplică invențiile și arată interes pentru peisaj în care introduce siluete de arbori.

Din abația Benediktbeuren, în Bavaria superioară, provine un tablou care probabil nu e bavarez, o *Fecioară cu Pruncul*. Pe un fond de aur se îmbină subtil albastrurile și roșurile veșmintelor. Într-o mînă, Maria ține un măr cu care își înveselește pruncul. Motivul e, de bună seamă, foarte obișnuit, dar copilul are o naturalețe în mișcări ce nu se întîlnește des în acele timpuri.

Deseori s-a relevat influența pe care trebuie s-o fi avut asupra artelor din Germania de sud-vest conciliile ținute la Constanța, între 1414 și 1418, și la Basel, între 1431 și 1443. S-a vorbit chiar, cu exagerare, de pictori ai conciliilor. Pe *Altarul de la Tiefenbronn*, Lucas Moser, pictor din Rottweil, a înscris o plîngere deznădăjduită: simțea pesemne că nu mai era la modă, în timp ce Conrad Witz, născut în același orășel, era în plină creație și se pregătea să-și dea capodoperele. Preocupările totuși le sînt înrudite; dar pe cînd

CONRAD WITZ. PE LA 1405-1444/47. SINAGOGA; PANOU DIN ALTARUL « HEILSSPIEGEL» (OGLINDA MÎNTUIRII). PE LA 1435. KUNSTMUSEUM, BASEL

CONRAD WITZ. SABOTAI ȘI BENAIA; PANOU DIN ALTARUL «HEILSSPIEGEL.». PE LA 1435. KUNSTMUSEUM, BASEL

CONRAD WITZ. ELIBERAREA SF. PETRU; VOLEU DIN ALTARUL SF. PETRU. PE LA 1444. MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE, GENEVA

MAESTRUL DIN WERDEN SAU MAESTRUL VIEŢII MARIEI. ACTIV ÎNTRE 1460 ŞI 1480. CONVERTIREA SF. HUBERT. NATIONAL GALLERY, LONDRA

MAESTRUL VIEŢII MARIEI. BUNAVESTIRE. ALTE PINAKOTHEK MÜNCHEN

MAESTRUL VIEŢII MARIEI. VIZITAŢIUNEA (SF. MARIA ŞI SF. ELISABETA). ALTE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

Moser, deşi pictează, cu simţ poetic, naturi moarte şi o reprezintă cu îndrăzneală pe Maria Magdalena şi însoţitorii ei într-o navă plutind pe o mare cu vălurele încreţite, nu izbuteşte să iasă din planul tabloului, Conrad Witz, în domeniul plastic, se dovedeşte un foarte mare inventator. Opera lui constă, ca să spunem aşa, din două altare din care ne-a rămas esenţialul: cel aşa-zis al *Oglinzii mîntuirii (Heilsspiegel)* ale cărui părţi principale se află la Muzeul din Basel (circa 1435) şi cel al *Sfîntului Petru*, de la Muzeul din Geneva (circa 1444), plus un fragment de altar ce pare a fi fost pictat pentru o mînăstire din Basel şi se află la Muzeul din Strasbourg. Preocuparea sa de căpetenie e profunzimea, relieful: foloseşte, pentru a le sugera, umbre puternice, o perspectivă incorectă, dar cu efect energic. El frînge cutele stofelor pentru a da relief convexităţilor. Are mai ales o predilecţie pentru armuri, cu volumele lor simplificate, pe care le « rotunjeşte » pînă la *trompe-l'oeil.*

Revoluţia realistă, iniţiată de Conrad Witz şi de alţi cîţiva pictori ca Multscher, n-a avut decît un slab ecou la Köln, unde visul suav se prelungeşte. Totuşi Stephan Lochner, principalul pictor al oraşului, e originar din Meersburg, de pe lacul Constanţa, din aceeaşi regiune suabă de unde provenise şi Witz, dar e semnalat încă din 1422 la Köln, unde pare că s-a statornicit. Dacă în capodopera sa din catedrală, faimosul *Dombild* pe care avea să-l vadă Dürer cu prilejul călătoriei sale în Ţările de Jos, şi mai cu seamă în *Închinarea Magilor*, atitudinile personajelor denotă multă degajare, dacă faldurile draperiilor, fără a avea frîngeri bruşte ca la Witz, învederează un artist care ştie să folosească umbrele pentru a da relief stofelor, figurile sînt copilăreşti şi apatice, nu lipsite totuşi de un mare farmec. *Fecioara cu trandafiri* seamănă mult cu aceea din *Adoratia Magilor*, dar

căutarea graţiosului e şi mai pronunţată, în bolta înflorită din spatele Mariei şi în îngeraşii multicolori care-i alcătuiesc în jur o muzicală adunare.

De pe la 1460, şcoala din Köln cade în întregime sub dominaţia Ţărilor de Jos. Maestrul Vieţii Mariei a fost atît de influenţat de Rogier van der Weyden şi de Bouts, încît ne putem întreba dacă nu cumva s-a format în vreun atelier olandez. E un anecdotist plăcut ale cărui personaje au multă supleţe în atitudine, ale cărui femei cu talie fină îşi poartă costumele cu cochetărie. A fost extraordinar de fecund şi azi e îndeobşte admis că Maestrul din Werden, reprezentat prin cîteva tablouri aflate la National Gallery din Londra, se confundă cu el şi că operele acestea sînt de la începutul carierei sale, în timp ce panourile cu *Viaţa Mariei*, care făceau parte dintr-un retablu al bisericii Sfînta Ursula din Köln, datează din perioada sa de maturitate, în preajma lui 1470.

Înrîurirea Ţărilor de Jos se prelungeşte la Köln prin doi artişti care lucrează în ultimii ani ai secolului şi la începutul veacului al XVI-lea. Maestrul altarului Sfîntului Bartolomeu împinge încă mai departe cochetăria. În panoul unde sfîntul e flancat de Sfintele Agnesia şi Cecilia, cea dintîi e o preanobilă doamnă, minunat îmbrăcată în stofe preţioase şi ţinînd, cu un gest manierat, în lungile-i degete fine, o carte şi o ramură de palmier. Maestrul vieţii Sfintei Ursula a executat pe această temă un ciclu de panouri azi răzleţite. Unul dintre cele mai seducătoare e cel în care mica sfîntă e arătată din faţă, culcată, pe un fond de buchete, în timp ce la picioarele patului stă un înger înalt cu aripi multicolore.

E curios că la cealaltă extremitate a Germaniei, în Tirol, un foarte mare maestru, Michael Pacher, este, în general, refractar la ceea ce se înţelege prin spiritul Renaşterii. Tirolul, într-adevăr,

MAESTRUL LEGENDEI SF. URSULA. CUNOSCUT PE LA 1490-1510. ÎNGERUL I SE ARATĂ SFINTEI URSULA. 1495-1500. MUZEUL WALLRAF-RICHARTZ, KÖLN

STEPHAN LOCHNER. PE LA 1400-1451. FECIOARA ÎN GRĂDINA CU TRANDAFIRI. MUZEUL WALLRAF-RICHARTZ, KÖLN

MICHAEL PACHER. PE LA 1435-1498. SF. WOLFGANG ŞI DIAVOLUL; PANOU DIN ALTARUL « PĂRINŢILOR BISERICII ». PE LA 1483. ALTE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

MAESTRUL ALTARULUI SF. BARTOLOMEU. PE LA 1450-1510? SF. BARTOLOMEU ÎNTRE SF. AGNETA ŞI SF. CECILIA. ALTE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

MARTIN SCHONGAUER. 1430/35?-1491 SFÎNTA FAMILIE. (NAŞTEREA DOMNULUI). ALTE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

MARTIN SCHONGAUER. NOLI ME TANGERE. MUZEUL UNTERLINDEN, COLMAR

e larg deschis către Italia, şi Pacher — lucru evident — l-a studiat intens pe Mantegna. A împrumutat de la maestrul transalpin densitatea formelor lui lemnoase care trebuie că l-au ispitit cu atît mai mult cu cît el însuşi e un mare sculptor în lemn, dar zadarnic am căuta la el influenţe ale Antichităţii. A executat întreg *Altarul Sfîntului Wolfgang* pe care avem norocul de a-l poseda intact şi care datează din 1479—1481. Puţin mai tîrziu au fost pictate panourile unui alt altar, cel al *Părinţilor Bisericii*, azi la Pinacoteca din München. Viena şi Graz păstrează şi ele fragmente dintr-un altar consacrat lui Thomas Becket. Figurile lui Pacher, dense şi mari, se înalţă în arhitecturi ale căror efecte de perspectivă le amintesc pe cele ale lui Conrad Witz.

În ultimii săi ani, Pacher e semnalat la Salzburg. Acolo există o şcoală locală al cărui maestru cel mai cunoscut, Frueauf cel Bătrîn, lucrează, între 1470 şi 1507, în acest oraş şi la Passau. E mai arhaic, mai banal decît Pacher, deşi un nud ca acela din *Omul Patimilor* nu e lipsit de o eleganţă uscată.

Se relevă, prin aceiaşi ani, alte centre artistice a căror faimă ţine deseori de un singur maestru. Astfel, în minusculul oraş imperial Nördlingen, în preajma anului 1475, Friedrich Herlin, care a fost cu certitudine influenţat de Rogier van der Weyden, pictează pe voleurile interioare ale unui altar, în strane asemănătoare cu nişte chesoane geometrice, grave donatoare cu capul învelit în văluri scrobite aproape la fel de rigide ca şi lemnul stranelor.

La Nürnberg, oraş imperial, care e, dimpotrivă, un adevărat stat, lui Pleydenwurf — pictor sensibil care adusese o fineţe adînc impregnată de maniera Ţărilor de Jos şi un mare simţ al armoniei — îi urmează asprul Wolgemut, care s-a însurat cu văduva celui

dintîi, om de afaceri şi mare antreprenor de altare, ale cărui imagini mai curînd vulgare nu sînt lipsite de o anumită forţă, dar care n-ar fi meritat nici o menţiune dacă autorul lor n-ar fi fost maestrul lui Dürer.

Totuşi, la acest sfîrşit al veacului al XV-lea, artistul ce i-a dat titlul de nobleţe picturii germanice a fost alsacianul Schongauer, «frumosul Martin», care, născut la Colmar pe la jumătatea secolului, a întemeiat aici un atelier de o foarte mare reputaţie şi a murit în 1491. La drept vorbind dacă s-a bucurat de o asemenea faimă încît Michelangelo îi copia în culori una din stampe, nu picturii i-a datorat-o, ci gravurilor sale în aramă. Naşterea şi dezvoltarea gravurii au fost fenomene esenţiale în Germania. Schongauer a avut cîţiva predecesori, dar el e primul ale cărui stampe, seducătoare prin eleganţa şi chiar manierismul lor, au pătruns pretutindeni. Cît despre pictura sa, absolut sigură nu e decît *Fecioara cu trandafiri* din biserica Sfîntul Martin din Colmar, şi putem lua drept certă şi mica *Naştere a Domnului* de la Vechea Pinacotecă din München. Influenţa Ţărilor de Jos şi mai ales a lui Rogier van der Weyden e evidentă aici — dar unde nu este, în epoca aceea? — însă perfect asimilată. Fecioara e într-o rochie roşu-cinabru, degetele îi sînt foarte fine, aproape scheletice, pruncul cu pîntec umflat e tratat foarte realist. Flori mărunte împestriţează iarba unde se petrece scena. Dominicanii din Colmar îi comandaseră lui Schongauer un altar care, deschis, înfăţişa scene din Patimi; majoritatea panourilor sale au fost executate sub îndrumarea maestrului de un elev care i-a exagerat unele defecte, dar, chiar în această operă de şcoală, se regăsesc grafismele seducătoare din stampele frumosului Martin.

FRIEDRICH HERLIN. 1435?-1500. GRUP DE DONATOARE. 1462. STADTMUSEUM, NÖRDLINGEN

RUELAND FRUEAUF CEL BĂTRÎN. OMUL PATIMILOR. ALTE PINAKOTHEK, MÜNCHEN

HANS MALER. CUNOSCUT ÎNTRE 1500 ŞI 1529. PORTRET POSTUM AL MARIEI DE BURGUNDIA. PE LA 1510. COLECŢIA LEHMAN, NEW YORK

LEONARDO DA VINCI. 1452-1519. FECIOARA MARIA; DETALIU DIN « BUNAVESTIRE ». PE LA 1475. UFFIZI, FLORENȚA

LEONARDO DA VINCI. PORTRETUL NETERMINAT AL UNUI MUZICANT. PE LA 1485. PINACOTECA AMBROGIANA, MILANO

LEONARDO DA VINCI. PORTRETUL GINEVREI BENCI. PE LA 1478. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

Întreaga artă a secolului al XV-lea florentin, cu izbînzile și problemele sale, a fost rezumată și dusă pînă la cea mai înaltă expresie a sa de moștenitorul genial care a fost Leonardo da Vinci. Expresia și proporția, perspectiva și anatomia, compoziția geometrică strictă și « redarea » detaliului, relieful figurilor și integrarea lor în peisaj, toate aceste exigențe contrarii deveneau pentru Leonardo compatibile grație clar-obscurului: la el, lumina și umbra creează spațiul, învăluie formele, estompează depărtările, armonizează culorile și sînt uneori parcă veritabila materie a tablourilor sale. Dar e greu să-l considerăm pe Leonardo numai ca pictor; a jucat doar un rol de aceeași importanță în arhitectură și în sculptură — rol pe care-l ghicim din schițele sale și din cîteva imitații nesigure; și numai scrierile lui literare, științifice și teoretice ne dau cheia picturii și a întregii sale activități.

Fiu de notar, născut în satul Vinci, dat de tatăl său la 17 ani, în 1469, ca ucenic pe lîngă Verrocchio, devenit maestru independent în 1475, Leonardo a părăsit Florența în 1481, intrînd în slujba lui Lodovico Moro, ducele Milanului. Din această perioadă florentină datează *Bunavestire* de la Uffizi, subtilă și fermecătoare, dar a cărei execuție strictă și bogăție ornamentală țin evident de atelierul lui Verrocchio; mai personal, de pe atunci fascinant, e portretul Ginevrei Benci, scăldat în clarobscur. *Închinarea Magilor*, neterminată, anunță toate preocupările viitoare: piramidă de figuri, peisaj vast, efecte de lumină, mișcări ale mulțimii și mimică expresivă — totul tratat, ca mai tîrziu în *Cina cea de taină* de la Milano, în sensul unei subite revelații spirituale.

Anii milanezi (1481—1499) văd născîndu-se printre mii de lucrări și de proiecte, *Fecioara între stînci*, adevărat manifest al luminismului și al principiilor de compoziție, și *Cina cea de taină* (1499),

operă monumentală pe linia Masaccio, dar de-o infinită bogăție de mișcări și emoții, cuprinsă într-o compoziție strictă și simetrică. O nouă ședere la Florența (1500—1506) e un prilej pentru crearea lucrării *Sfînta Ana* (terminată mai tîrziu), care rezolvă magistral problema unității peisaj-figură și introduce între personaje o lume de relații subtile — gingășie omenească, înțelepciune indulgentă —, ce nu exclude subtextul teologic. În aceeași epocă, fresca *Bătălia de la Anghiari*, părăsită și ruinată în urma unei erori tehnice, analiza cu o rece participare aspectul pictural al acestei « prea bestiale nebunii » care e războiul, cu grimasele violenței și ale efortului, cu armuri ciudate, efecte de lumină în fum. Portretul *Giocondei*, pe care specialiștii de azi tind să-l dateze din anii romani (1513—1515), reia, după experiențele diferite ale portretelor milaneze *(Doamna cu hermina, Muzicianul)*, formula din *Ginevra Benci*, incomparabil adîncită însă. Stăpînirea clarobscurului delicat, calitățile tactile, compoziția armonioasă și-au exercitat fascinația cu mult înainte ca straniul peisaj și zîmbetul absent să-i dea acestei capodopere o celebritate prea facilă. *Ioan Botezătorul* de la Luvru, desfigurat de repictări, reprezintă formula extremă a artei lui Leonardo, redusă la un joc de lumină și umbre pe un corp delicat și sugerînd o semnificație spirituală insesizabilă.

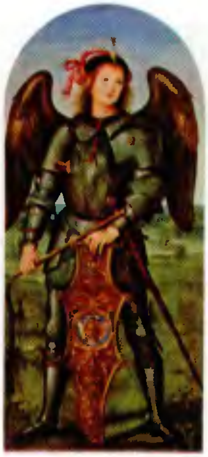
Opere neterminate, distruse sau pierdute jalonează biografia lui Leonardo. Nici nu se putea altfel la acest artist pentru care pictura nu era nimic mai puțin decît rezultatul și sinteza concretă a oricărei științe și care credea că e neapărat necesar să refacă el însuși întreaga știință, ca să surprindă viața și lupta elementelor, curgerea apei, pretutindeni prezente, și lumina universală.

Nu e ușor să luminăm originile artei lui Pietro Vannucci, zis Perugino. Perugia, orașul lui, cetate din « dulcea » Umbrie, avusese

LEONARDO DA VINCI. GIOCONDA (MONA LISA). 1513-1515. LUVRU, PARIS

LEONARDO DA VINCI. CAP DE ÎNGER, DETALIU DIN « FECIOARA ÎNTRE STÎNCI ». 1483-1487. LUVRU, PARIS

LEONARDO DA VINCI. FECIOARA ȘI PRUNCUL CU SF. ANA. PE LA 1506-1510. LUVRU, PARIS



PIETRO VANNUCCI, ZIS PERUGINO. 1445?-1523. SFÎNTUL MIHAIL. NATIONAL GALLERY, LONDRA

PERUGINO. APOLLO ŞI MARSYAS. LUVRU, PARIS

PERUGINO. SF. MARIA MAGDALENA. 1496—1500 PALATUL PITTI, FLORENŢA

legături artistice strînse cu Siena şi găzduise florentini ca Fra Angelico, Domenico Veneziano, Gozzoli: totul predestina deci şcoala locală unei arte facile, în care marele stil al lui Piero della Francesca nu putea decît să se vlăguiască în cultivarea peisajelor spaţioase, a scenelor echilibrate, a culorilor deschise. Perugino n-a fost străin măcar de unele dintre panourile cu *Viaţa Sfîntului Bernardin* (Perugia, datate 1473), delicioasă mărturie a acestui stil « umbrian ». Dar tînărul pictor pare a fi frecventat, pe la 1475, şi atelierul lui Verrocchio, la Florenţa; influenţa lui Piero della Francesca, afirmată de primul biograf al lui Perugino, poate fi întrezărită în frescele sixtine, pe care le-a pictat în 1481 şi unde spaţiul are o admirabilă « respiraţie ».

În ciuda înzestrărilor sale şi a frumosului său debut, arta lui şi-a pierdut repede suflul. Ajutat de un atelier considerabil, le-a furnizat florentinilor, cu un succes tot mai mare către finele secolului, compoziţii pioase, pline de figuri monotone, aranjate simetric, al căror farmec dulceag atrăgea o clientelă nepretenţioasă *(Madona cu Sf. Ioan Botezătorul şi Sf. Sebastian*, 1493, Uffizi). *Apollo şi Marsyas* de la Luvru vădeşte totuşi prospeţimea de inspiraţie de care mai era uneori capabil. Decoraţia sălii «del Cambio» din Perugia, care i-a fost încredinţată în 1500 şi pe care a executat-o după programul umanist foarte «la zi» elaborat de un erudit local, cuprinde cîteva figuri de o asemenea graţie şi spontaneitate, încît unii i le-au atribuit lui Rafael. În 1505, Perugino a fost chemat la Mantova, unde şi-a încheiat cariera pictînd docil alegoriile alambicate pe care i le cerea Isabella d'Este. Dar succesul manierei sale se întinsese repede în Italia centrală şi pînă la Ferrara.

Timp de cîţiva ani, între declinul Florenţei şi avîntul Romei sub Iuliu al II-lea, artiştii umbrieni ocupă primul plan al scenei. Signorelli, Perugino şi elevul său

Pinturicchio sînt maeștrii cei mai căutați din Italia. Primii doi lucrează încă din 1481 la capela Sixtină; între 1492 și 1494, Pinturicchio decorează apartamentele papei Alexandru Borgia de la Vatican; în 1500, Perugino ornează sala «del Cambio» din Perugia; între 1500 și 1504, Signorelli pictează capela San Brizio de la Orvieto. În 1508, Perugino și Pinturicchio sînt angajați, împreună cu sienezul Sodoma, să decoreze « Stanze »-le (Camerele) Vaticanului, comandă care, pînă la urmă i-a revenit tînărului Rafael.

După judecata unanimă a generațiilor următoare, cel ce și-a meritat cel mai puțin popularitatea de care s-a bucurat e Pinturicchio (pe adevăratul său nume Bernardo di Betto). Era un pictor fastuos și arhaizant, ce-și supraîncărca operele cu aurării, gofrajuri și damaschinării de care puriștii florentini aveau curînd să facă haz. Desenul e slab și compoziția inexistentă; e sigur că Pinturicchio căuta anume aceste efecte de falsă naivitate.

Decorațiile sale din apartamentul Borgia au totuși o dublă importanță istorică: prin întrebuințarea masivă, pentru prima oară, a « groteștilor » (ornamente fantastice în stil antic, din care Signorelli a știut mai tîrziu, la Orvieto, să scoată efecte pregnante), și prin apariția motivelor egiptene: autorul programului, eruditul Giovanni Nanni din Viterbo — altminteri notoriu falsificator literar —avusese ideea să asimileze taurul emblematic al familiei Borgia cu Apisul egiptean.

La Siena, unde a lucrat de la 1503 pînă în 1508 (frescele din Biblioteca Piccolomini; picturi pentru palatul Petrucci), Pinturicchio s-a cumințit, cultivînd un arhaism cu mai mult farmec (*Penelopa țesînd)*. Dar marele clasicism roman i-a condamnat curînd arta la uitare.

Geniul lui Rafael i-a dat Renașterii italiene centrul de greutate și referința clasică. Enumerînd influențele contradictorii care l-au

PERUGINO. PORTRET DE TÎNĂR. ERMITAJ, LENINGRAD

BERNARDINO PINTURICCHIO. 1454-1513. ELEONORA DE PORTUGALIA, (DETALIU DE FRESCĂ). BIBLIOTECA PICCOLOMINI, CATEDRALA DIN SIENA

PINTURICCHIO. PORTRET DE BĂIAT. GEMÄLDEGALERIE, DRESDA

RAFAEL (RAFFAELLO SANTI SAU SANZIO). 1483-1520. PORTRETUL LUI AGNOLO DONI. PE LA 1506. PALATUL PITTI, FLORENȚA

RAFAEL. CELE TREI GRAȚII. PE LA 1500. MUSÉE CONDÉ, CHANTILLY

RAFAEL. PORTRETUL LUI BINDO ALTOVITI. PE LA 1513. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

format, nu trebuie să ne imaginăm un eclectism inconsistent; dacă a devenit repede mintea cea mai cultă, Rafael a rămas cel mai spontan dintre artiști, și ceea ce trebuie să numim clasicismul său nu-i decît expresia fericită a unei naturaleți desăvîrșite, fapt demonstrat și de minunatele-i desene.

Era de fel din Umbria și primul său maestru a fost Perugino. Dar cultura superioară de la Curtea Montefeltrilor, unde s-a zămislit tipul desăvîrșitului om de lume al Renașterii, l-a pecetluit adînc. În cadrul formal al stilului lui Perugino, a făcut dovadă, încă de la începuturile sale, de o incomparabilă prospețime de simțire care profită din plin de armonia dezinvoltă a maestrului (*Cele trei grații*, Chantilly; *Visul Cavalerului*, Londra); în *Căsătoria Fecioarei* (Milano), varianta unui model al lui Perugino, modelul pedant e unificat și însuflețit cu o miraculoasă știință a imponderabilelor. La Florența, între 1504 și 1508, s-a îndreptat spre Leonardo, i-a adoptat, ca atîția alții, « piramida » (*Frumoasa Grădinăreasă*, Luvru), clarobscurul (*Madona marelui duce*, Florența, Palatul Pitti), tipul de portrete. Dar autenticul depășește formula.

Chemat la Roma în 1508 grație unchiului său Bramante, Rafael găsește aici un oraș în plină transformare. Iuliu al II-lea, cel mai « imperial » dintre papii ce existaseră din Evul Mediu, își dorea o artă pe măsura visurilor sale; Roma, capitala unei acțiuni de înnoiri universale, avea nevoie de monumente pentru a-și adeveri misiunea: basilica Sfîntului Petru și Vaticanul. Ca și Bramante și Michelangelo, Rafael se socotea chemat să dea opere pe măsura acestui proiect. A fost însărcinat cu pictarea « Stanze »-lor Vaticanului (încăperile apartamentului lui Iuliu al II-lea) și a creat aproape dintr-o dată marele stil necesar. În sala așa-zisă « della Segnatura » (1509–1511), compoziții simbolice figurînd Teologia, Filozofia, Poezia și Dreptul reprezintă, comple-

tate și explicate de alegoriile de pe boltă, edificiul noii științe, replămădirea umanistă a gîndirii și a credinței, a creației și a vieții civile. Aceste picturi grandioase și senine, care anunță o viziune a vîrstei de aur, sînt urmate de narațiunile dramatice din sala lui Eliodor (1511—1514) unde transpar aluziile la crizele pontificatului lui Iuliu al II-lea. Rafael, de pe acum maestru al impresiei resimțite în contact cu arta antică, răspunde aici unor imbolduri datorate lui Michelangelo, colorismului venețian și luminismului. Dar succesul fulgerător și comenzile ce-l copleșesc îl obligă să lase tot mai mult execuția pe seama atelierului său. Ultimele două săli, pictate sub Leon al X-lea și pentru el (1514—1525), nu mai sînt de mîna lui. A legat mai strîns decorul de arhitectură în « Loggiile » Vaticanului, la cupola (în mozaic) a capelei Chigi și mai ales în vila Farnesina, unde a creat un nou tip de ansamblu decorativ (*Galateea*, *Psyhe*).

Fără a înceta să-și asimileze aporturi mereu noi — Antichitatea romană și ecoul artei flamande se îmbină admirabil în tapiseriile închinate faptelor Apostolilor — Rafael lărgește orizontul picturii religioase în madonele sale, de la *Madona cu scaunul*, umană și fermecătoare, pînă la supranaturala *Madonă Sixtină*, și în viziuni (*Viziunea lui Ezechiel*, *Sfînta Cecilia*, *Schimbarea la față*) în care capătă expresie un sens al divinului nebănuit pînă la el.

Un loc aparte îl ocupă portretele sale: ele reprezintă adesea experiențe artistice fascinante (gama de griuri din *Castiglione*, gruparea figurilor într-un portret de mare fast ca *Leon al X-lea*), dar îndeosebi capodopere ale artei de a caracteriza și de a evoca o atmosferă — cea din societatea în care, după moartea unui asemenea artist, se spunea că viața nu mai merită să fie trăită.

În primii ani ai secolului al XVI-lea, Leonardo îl întîlnea la Florența pe Michelangelo; vîrst-

RAFAEL. PORTRETUL PAPEI LEON AL X-LEA CU CARDINALII LODOVICO DE' ROSSI ȘI GIULO DE' MEDICI. 1517-1519. UFFIZI, FLORENȚA

RAFAEL. MADONA CU SCAUNUL. 1514-1515. PALATUL PITTI, FLORENȚA

RAFAEL. MESA DE LA BOLSENA (DETALIU DE FRESCĂ). 1511-1514. STANZA D'ELIODORO, VATICAN, ROMA

MICHELANGELO BUONARROTI. 1475-1564. SFÎNTA FAMILIE. 1503. UFFIZI, FLORENŢA

MICHELANGELO. ADAM; DETALIU DIN «CREAREA EVEI». 1508-1512. FRESCĂ DIN CAPELA SIXTINĂ, ROMA

MICHELANGELO. PĂCATUL ORIGINAR (DETALIU). 1508-1512. FRESCĂ DIN CAPELA SIXTINĂ, ROMA

nicul, pasionat şi după ştiinţele naturale, indiferent faţă de litere şi de problemele religioase, i se opunea tînărului sculptor, pătruns de umanism şi de poezie, ameninţat încă din adolescenţă de crize morale şi religioase. Mai tîrziu, la Roma, Michelangelo se izbea de Rafael, pe care-l cunoscuse încă de la Florenţa. De data asta, artistul puternic şi voluntar, mizantrop şi mîndru de felul său, îşi arăta dispreţul suprem pentru pictorul agreabil, receptiv la toate influenţele şi pentru care marea regulă era să placă. Dar acest geniu singuratic, care nu voia să rămînă obligat nimănui şi care nu avea elevi (ceea ce i s-a reproşat destul), a devenit pentru secolul al XVI-lea idolul artiştilor şi a amatorilor.

Primele noţiuni în meserie le-a primit la Ghirlandajo, maestrul cel mai puţin indicat pentru un astfel de artist. În realitate, Michelangelo a studiat îndeosebi operele antice din colecţia mediceeană, a mers pe urmele lui Donatello şi a căutat societatea umaniştilor platonicieni; ei l-au ajutat să înţeleagă că frumuseţea e o şcoală de spiritualitate, o manifestare a divinului, că artistul stăpînit de «nebunia» frumosului e un inspirat şi că poezia Antichităţii tălmăceşte în felul ei un adevăr care e de fapt al creştinismului. Michelangelo n-a împărtăşit niciodată fără reticenţe aceste doctrine optimiste; după Savonarola, scrupule tot mai grave îi înfăţişau frumuseţea ca o cursă întinsă sufletului şi l-au determinat să-şi caute mîntuirea în căinţă şi în asceză. (De altfel, şi sfîşierea aceasta era prevăzută de platonicieni, care o numeau melancolie saturniană şi vedeau în ea pecetea geniului.)

Sculptor încă de la început, ajuns de foarte tînăr la o celebritate fără precedent, Michelangelo nu a abordat pictura decît în 1503, cînd o abilă hotărîre a municipalităţii din Florenţa l-a alăturat lui Leonardo pentru decorarea unei săli din Palatul Signo-

riei. Michelangelo trebuia să înfățișeze *Bătălia de la Cascina* — soldații surprinși la scaldă de-o alarmă. Fresca n-a fost executată, și cartonul, un miracol de inventivitate plastică, a fost dezmembrat de entuziasmul artiștilor. Din 1503 datează și *Sfînta Familie*, influențată în grupare de Leonardo, dar personală prin concepția sculpturală și culorile reci.

Cinci ani mai tîrziu, la Roma, Michelangelo a primit comanda enormului plafon al capelei Sixtine. L-a tratat ca sculptor. O puternică arhitectură simulată, semiiluzionistă, creează o mulțime de tronuri, socluri, deschideri, pentru a rîndui în trei etaje suprapuse (lumea precreștină; vizionarii care au prezis lumina; scenele Facerii) nenumărate figuri de toate mărimile care traduc într-un simbolism complex înzestrările și destinul sufletului. Desenul florentin, frumusețea și monumentalitatea antică se îmbină în admirabilele nuduri și drapaje; raporturile lor variate cu cadrul îi conferă ansamblului bogăție, tensiune, și ordine.

După ani dureroși în care i-au eșuat cele mai scumpe proiecte artistice și cînd a pierit Republica florentină pe care o apărase, Michelangelo s-a reîntors la capela Sixtină spre a picta imensa *Judecată de Apoi* (1536—1541). De data asta, nici un cadru arhitectonic, nici un principiu ordonator: un vid albastru prin care urcă și se prăvălesc trupuri goale; sub măiestria formelor, accentul personal, deznădăjduit, e izbitor. Opera a fost viu controversată; nici un artist nu se mai exprimase cu o asemenea libertate. A fost, cu excepția frescelor violente și disonante din capela Paolină, ultima sa lucrare de pictor. Urmărim încă în desenele și sculpturile sale neterminate prefacerile artei lui: mîna sa, atît de sigură odinioară, nu mai cunoaște decît o evocare șovăielnică și tragică de o forță expresivă de neuitat.

După plecarea aproape simultană a celor trei mari maeștri la Roma, Florența s-a angajat pe drumul

MICHELANGELO. DANIIL. 1508-1512. FRESCĂ DIN CAPELA SIXTINĂ, ROMA.

MICHELANGELO. SIBILA DELFICĂ (DETALIU). 1508-1512. FRESCĂ DIN CAPELA SIXTINĂ ROMA

MICHELANGELO. IUDITA. 1508-1512. FRESCĂ DIN CAPELA SIXTINĂ. ROMA

ANDREA DEL SARTO. 1486-1531. PORTRET DE TÎNĂR, DENUMIT « SCULPTORUL ». NATIONAL GALLERY, LONDRA

ANDREA DEL SARTO. PORTRETUL LUCREZIEI, SOȚIA PICTORULUI. PRADO, MADRID

JACOPO CARRUCCI, ZIS PONTORMO. 1494-1556. PORTRETUL LUI UGOLINO MARTELLI. NATIONAL GALLERY, WASHINGTON

unui clasicism local, minor. Fra Bartolommeo, un credincios al lui Savonarola, a îmbinat moștenirea lui Perugino, influența lui Leonardo și cîteva accente venețiene într-o artă academică, foarte sobră, nobilă uneori, dar pîndită de plictis, îndeosebi cînd intervine și colaboratorul său Albertinelli. Desenele lui sînt remarcabile prin finețe.

Nervozitatea lui Andrea del Sarto a scos stilul clasic florentin din impas. Acest artist nu păstra din calmul lui Rafael și din înțelepciunea lui Leonardo decît aparențele. Doar frescele din prima tinerețe a lui Sarto (din biserica Buneivestiri) sînt destinse: *Viața Sfîntului Ioan Botezătorul* din mînăstirea Carmeliților desculți, în grisaiuri voit clasice, are accente mai intime și mai mișcătoare; neobișnuita *Madona cu sacul*, leonardescă, de o delicatețe foarte căutată (1525), duce la neliniștea din *Milostenia* (1528), apoi din *Înălțarea Maicii Domnului* (pe la 1530, Florența, Palatul Pitti). Portretele sale, foarte atrăgătoare, aproape prea « interesante », îi exprimă personalitatea fără rețineri.

De fapt, acest artist ambiguu pregătea manierismul toscan, reprezentat mai ales prin elevii săi. Azi înțelegem prin manierism un curent foarte complex care a evoluat între 1520 și 1600, fiind deci contemporan cu o serie de mari crize: Reforma, Contrareforma, instaurarea guvernărilor autoritare în Italia, toate mai mult sau mai puțin legate de Spania și de Imperiu. Sentimentul decadenței artistice, autoritatea puterilor politice și religioase asupra artelor, supraproducția, uniformizarea internațională a gustului prin acțiunea academiilor și răspîndirea gravurilor au produs în arte o criză ale cărei simptome au fost pe de-o parte nașterea unei arte « oficiale », pompoase, afectate sau pedante, pe de alta evadările în rustic, fantastic, prețiozitate rafinată, virtuozitate.

Primei generații manieriste, aceea a stilului așa-numit « anticlasic »,

îi corespunde un soi de tentativă de a sparge din interior limitele clasicismului. Într-o căutare conştientă a disonanţei, formelor tradiţionale li se dă voit o utilizare în răspăr, proporţiile sînt întinse şi deformate. Jacopo Carrucci, zis Pontormo, la început decorator elegant, pictor de o delicateţe puţin exagerată, apropiat de maestrul său Sarto, s-a lăsat brusc influenţat de Dürer apoi de Michelangelo, deşi, în fapt, era destul de nepotrivit cu ei. Nicicînd sfîşierea manieristă n-a fost atît de evidentă (*Coborîrea de pe cruce*, Florenţa, Santa Felicità; *Patimile*, mînăstirea de la Val d'Ema). Portretele sale, cu proporţii stranii, de o rară intensitate, şi desenele sale fluide sînt expresia unei sensibilităţi exasperate, rănite parcă. Pontormo a sfîrşit în pragul nebuniei, lucrînd zeci de ani la o frescă a Sfîntului Laurenţiu, în care şi-a împins atît de departe arta stridentă şi delicată, încît publicul a refuzat să-l urmeze; opera a fost distrusă.

Angelo Bronzino, elevul său, e, cu Vasari — istoricul artiştilor din Renaştere —, unul din reprezentanţii tipici ai celei de-a doua faze a manierismului, aceea a artei de curte şi a academismului triumfător. E cunoscut mai cu seamă ca portretist al curţii florentine, hispanizate de marea ducesă Eleonora, soţia lui Cosimo I. Sînt picturi reci, de o execuţie îngrijită, în care rochiile, draperiile au o importanţă capitală. Expresia e cu severitate izgonită; tot meritul lor stă în acordul foarte rafinat al culorilor, căutările de punere în pagină, fermitatea volumelor şi a contururilor, rigoarea ceremonioasă. Opera sa mai cuprinde şi alegorii supraîncărcate, magistral pictate, o *Sfîntă Familie* care e un manifest al academismului şi cartoane de tapiserii, pline de aluzii savante. O artă înrudită cu a sa trebuie căutată numai în Flandra, în Franţa sau în Spania.

Destinul artei lombarde a fos determinat la începutul secolului

ANGELO BRONZINO. 1503-1572. PORTRETUL ELEONOREI DE TOLEDO ŞI AL FIULUI SĂU FERDINAND. UFFIZI, FLORENŢA

BRONZINO. ALEGORIA TIMPULUI ŞI A IUBIRII. NATIONAL GALLERY, LONDRA

BRONZINO. PORTRETUL UNUI TÎNĂR. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

ANDREA SOLARIO.
PE LA 1460 — 1520?
MADONA
CU PERNA VERDE.
PE LA 1500.
LUVRU, PARIS

ANTONIO ALLEGRI,
ZIS CORREGGIO.
ÎNAINTE
DE 1489-1534.
VENUS, MERCUR
ŞI CUPIDON.
NATIONAL GALLERY,
LONDRA

CORREGGIO.
SOMNUL ANTIOPEI.
PE LA 1525.
LUVRU, PARIS

al XVI-lea în primul rînd de şederea lui Leonardo la Milano şi în mai mică măsură de vecinătatea Veneţiei. Şcoala lui Leonardo, în sensul îngust al termenului, n-a produs maeştri prea însemnaţi; cel mai cunoscut, Luini, nu făcuse parte din atelierul maestrului şi nu şi-a tăgăduit legăturile cu lombarzii anteriori. Andrea Solario, discipol la fel de puţin ortodox, a lucrat în Franţa şi a tras foloase de pe urma artei transalpine; îşi datorează celebritatea *Madonei cu perna verde* în care se afirmă tradiţionalul colorism lombard.

Apariţia lui Correggio la Parma e neprevăzută; nici o şcoală regională, nici un atelier nu-l explică. N-a văzut, pare-se, nici Veneţia, nici Roma. Operele lui Mantegna de la Mantova i-au putut sugera frescele iluzioniste, tratate totuşi într-un spirit total opus durităţii plastice din «Camera soţilor»; în acelaşi oraş l-a cunoscut pe Lorenzo Costa, un continuator al lui Perugino. E puţin pentru a da o idee despre arta lui; comparaţia cu şcoala lui Leonardo, care a făcut din graţie şi blîndeţe supremele virtuţi artistice, nu-l luminează decît în parte. Stilul lui voluptos şi nestrunit e unic.

Altarul Sfîntului Francisc, pictat la 20 de ani, îl aminteşte pe Costa; dar după 1519, dată la care Correggio s-a stabilit la Parma, el cercetează noi cărări. Decorul pentru o boltă a mînăstirii San Paolo e, dacă vrem, o noutate paralelă cu Farnesina, dar de o fantezie şi mişcare nebănuite la Roma. Pe cupola bisericii Sfîntul Ioan Evanghelistul a pictat o extraordinară *Înălţare*: o cunună de apostoli în racursiu ocupă marginile, iar zborul lui Cristos centrul; norii sidefii, figurile mov cu gesturi pătimaşe, aparenţa de libertate totală creează o atmosferă aproape barocă. *Înălţarea Fecioarei*, de pe cupola catedralei (1526—1530), merge şi mai departe pe această cale; tratarea iluzionistă din zona tamburului pregăteşte enorma revărsare de lumină şi de culori în fuziune a unui

cer în care se învîrtejesc, confundați, îngeri, aleși și nori.

Seria *Iubirilor lui Jupiter*, executată pentru castelul din Mantova, pe la 1530, reprezintă extrema limită a unei picturi vaporoase, suave și senzuale, în care colorismul și clarobscurul se însoțesc. Mai lesne derutante sînt unele dintre picturile religioase (*Căsătoria mistică a Sfintei Ecaterina*, Luvru; *Ziua*, Parma; *Noaptea*, Dresda): tendința de a îmbina delicatețea cu agitația, contrastele dintre forme și subtilitățile de lumină au ceva straniu, care accentuează compoziția instabilă, cu diagonale mari. Dar în arta aceasta singulară există o coerență și o lipsă de capriciu care impun situarea ei în afara maeștrilor de la apogeul Renașterii.

Dar se ajunge foarte repede la manierism. Francesco Mazzola, zis Parmigianino, a luat din învățătura lui Correggio formulele unei arte extrem de intelectualizate, elegante și rafinate. Erau, de data asta, formule imitabile și foarte imitate în întreaga Europă: lungile figuri cu capete mici, degetele subțiri, trecerile bruște de la marile siluete din primul plan la figurile minuscule din fundal, torsiunile în S, toată grația fragilă concentrată în *Madona cu gîtul lung* și întregită de nervozitatea încordată sau de sensibilitatea rănită din minunatele sale portrete. Întreg manierismul s-a recunoscut în această artă. Efectul de șoc e ilustrat de o anecdotă din Vasari: cînd cu jefuirea Romei, un grup de lanscheneți, veniți să-i prade atelierul lui Parmigianino, îl văzură pictînd *Madona cu trandafirul* și se retraseră tăcuți... Manierist exemplar, Parmigianino a sfîrșit prin a se deda alchimiei și a înnebunit.

La Ferrara, după o paranteză peruginescă, Giovanni Luteri, zis Dosso Dossi, prieten al lui Ariosto, a reînviat arta romanescă cu ajutorul exotismului coloristic venețian și al « bizareriilor » flamande.

Vîrsta clasică a picturii venețiene începe cu Giorgione (Giorgio

FRANCESCO MAZZOLA, ZIS PARMIGIANINO. 1503-1540. LA BELLA (FRAGMENT). PINACOTECA, NEAPOLE

PARMIGIANINO, MADONA CU GÎTUL LUNG. 1534-1540. UFFIZI, FLORENȚA

GIOVANNI LUTERI, ZIS DOSSO DOSSI. PE LA 1479—1541. CIRCE (FRAGMENT). NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

GIORGIO BARBARELLI, ZIS GIORGIONE. 1478?-1510. CONCERTUL CÎMPENESC. LUVRU, PARIS

GIORGIONE. PORTRET DE BĂRBAT. MUZEUL DE ARTĂ, BUDAPESTA

GIORGIONE. FURTUNA (DETALIU). PE LA 1505. ACADEMIA, VENEȚIA

Barbarelli da Castelfranco). În legătură cu el e pusă schimbarea decisivă ce are loc în anii 1505—1515, și la care iau parte, cu el, bătrînul Bellini, mort în 1516, și foarte tînărul Tițian. Giorgione a murit în 1510, la abia treizeci de ani; dar fără el, Bellini nu și-ar fi găsit ultima manieră, iar Tițian primele inspirații. Veneția a cunoscut deci un moment în care s-au concentrat experiențele prezentului și ale trecutului.

Revoluția (exact contemporană cu avîntul subit al clasicismului roman) ar putea fi definită ca o aprofundare a viziunii « tonale» a lui Bellini: în loc de a se modela formele prin intermediul luminii difuze ce le leagă de spațiul înconjurător, pictura pare să aibă ca punct de plecare însuși spațiul luminos. Vasari spune că Giorgione nu desena pe pînză înainte de a picta, ci eboșa opera cu pete de culoare. Ceea ce exclude ideea, reluată uneori, că trecerea lui Leonardo prin Veneția, în 1501, a stat la originea *sfumato*-ului lui Giorgione, și, prin el, la aceea a marii arte venețiene, căci Leonardo, desenator înainte de toate, considera drept obiect al picturii volumul modelat. *Sfumato*-ul său vizează mai mult forma decît tonul.

Există foarte puține date sigure asupra vieții și operei lui Giorgione. Succesul manierei sale a dat curînd naștere la imitații, uneori de înaltă calitate. Tițian i-a completat mai multe picturi rămase neterminate, probabil *Concertul*, iar atribuțiile nete sînt greu de stabilit.

Giorgione pare a fi frecventat cercurile de amatori cultivați din Veneția; inventarul principalelor colecții, făcut între 1525 și 1545 de Michiel, arată că operele lui erau prețuite. Unele detalii iconografice neobișnuite din pînzele sale, cu subiect adesea misterios, lasă să se ghicească, dacă nu cunoștințe de umanist, cel puțin frecventarea mediilor în care muzica, filozofia iubirii, secretele numerelor « armonioase» erau constant evocate.

Madona din Castelfranco (1504), fără îndoială prima din marile opere sigure ale lui Giorgione, e, sub aparența unei compoziții regulate în genul lui Bellini, de o mare noutate prin poezia luminii. Peisajul susține și învăluie visarea personajelor. Enigmaticul tablou *Furtuna* (Veneția) reprezintă poate o scenă mitologică după Ovidiu; dar noutatea sa revelatoare e fulgerul și efectul lui asupra culorilor peisajului: e o pictură a instantaneului. S-a simțit foarte curînd că Giorgione e primul pictor care renunță să « eternizeze » lucrurile pentru a le reda în schimb fugacitatea. « Melancolia » sa îi poartă pecetea. Nimic n-a mai rămas din frescele pe care le-a executat în 1508 cu Tițian la Fondaco dei Tedeschi: contemporanii erau intrigați de absența unor « subiecte » definite. S-a presupus că Giorgione ar fi avut preocupări esoterice și dovezile au fost căutate, fără succes, în *Cei trei filozofi* de la Viena; schimbările de plan, revelate în această operă la radiografie (ca de altfel și în *Furtuna)*, arată doar că își medita îndelung compozițiile.

Celebra *Venus culcată* de la Dresda duce la o desăvîrșită expresie o temă favorită a artistului, nudul în peisaj; acordul e total, în plenitudinea luminii și în amploarea curbelor. *Concertul cîmpenesc*, de la Luvru, ultima operă sigură, îmbogățește acest motiv cu tot ce a îndrăgit Giorgione: muzica, amurgul, suavitatea bucolică. E pictura unei clipe saturate de frumusețe, de nedepășit. În anumite opere « giorgionești », originalitatea accentului și interpretarea subtilă a figurii par să-i aparțină într-adevăr tînărului maestru: *Concertul* (Florența, Palatul Pitti, completată de Tițian), *Bătrîna* (Veneția), de un realism nordic, *David* (Berlin), care e, poate, un autoportret.

Un vechi document, pe care nimic nu-l confirmă, fixa data nașterii lui Tițian în 1477; ar fi fost astfel de aceiași vîrstă cu Giorgione și ar fi murit la 99 de

GIORGIONE. CEI TREI FILOZOFI (FRAGMENT). PE LA 1508. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA

GIORGIONE. PORTRET DE TÎNĂR. BERLIN

GIORGIONE. VENUS DORMIND. GEMÄLDEGALERIE DRESDA

TIŢIAN (TIZIANO VECELLIO). 1485?-1576. MAGDALENA. PE LA 1530-1540. PALATUL PITTI, FLORENŢA

TIŢIAN. BĂRBAT CU MĂNUŞĂ. PE LA 1522. LUVRU, PARIS

TIŢIAN VENUS DIN URBINO 1538 . UFFIZI, FLORENŢA

ani. Legenda e pe măsura figurii acestui patriarh al picturii venețiene, care i-a asigurat continuitatea între Bellini și Tintoretto. A fost un fel de instituție; cînd se vorbea, la Roma sau la Florența, de « școala venețiană », lumea se gîndea la el. Carol Quintul, Filip al II-lea, papa Paul al III-lea, Francisc I, fără a mai vorbi de ducii de Ferrara și Mantova, l-au măgulit, l-au invitat, l-au copleșit cu comenzi. Cu toată opoziția de principiu a « desenatorilor » din Italia centrală, influența i s-a făcut pretutindeni simțită, discipolii lui au roit și arta venețiană a devenit în fine, grație lui, parte integrantă a patrimoniului italian, pentru ca mai tîrziu ea să nutrească întreaga pictură europeană.

Născut în satul Cadore, Tițian era aproape un muntean. Sosit la Veneția la începutul secolului, și-a ales de îndată locul alături de Bellini, pe care-l imită, și de Giorgione, cu care lucrează în 1508. Se remarcă prin robustețe; formele îi sînt pline, culorile puternice, echilibrate prin opoziții simple. Dacă, așa cum face în *Iubirea sacră și profană* (1514, Roma, Galeria Borghese), își alege o temă platoniciană — frumusețea nudă reprezentînd Iubirea superioară, Venus uraniană, în contrast cu bogatele podoabe ale frumuseții terestre, — nobila structurare a tabloului (care, de altfel, a fost vreme îndelungată interpretat exact pe dos) se situează pînă la urmă în opoziție cu gîndul ilustrat. Încă din acești ani, Tițian e portretist prin vocație; îi place să facă simțită prezența unei persoane și nu dă înapoi în fața unor îndrăzneli, ca marile suprafețe albe, pentru ca ea să se impună bine privitorului.

În tablouri religioase de format mare, ca *Înălțarea Fecioarei* (1518, Veneția, Santa Maria dei Frari) el atinge minunat o monumentalitate de loc greoaie. Arhitecturi simple, cîteva planuri frontale și deschideri pe fondul în clarobscur oferă scenelor un cadru vast. *Punerea în mormînt* (pe la 1525, Luvru) adaugă la acestea

surprinzătoarea poezie a luminii și a peisajului. Suita mitologică comandată de Alfonso d'Este *(Bacanale)*, în care irupe o magnifică bucurie a vieții, datează din anii 1518—1523. Portrete ca *La Bella*, o compoziție ca *Venus din Urbino* prelungesc acest apogeu clasic al lui Tițian. Criza manieristă în care se zbate întreaga Italie îl atinge către 1535—1545. *Cristos cu cununa de spini* (1542, Luvru) ține de această pictură frămîntată; Tițian variază efectele și abuzează de racursiuri. Dar călătoria la Roma (1545—1546) îl împinge, parcă prin reacție, să-și exalte culoarea, arzătoare și luminoasă, să le confere portretelor o nouă intensitate dramatică, cu totul obiectivă *(Aretino*, 1545, Palatul Pitti; *Paul al III-lea*, 1546, Neapole). Tot mai liberă, maniera sa vădește o admirabilă măiestrie *(Danae*, 1552) însoțită, mai cu seamă în subiectele religioase, de o bogăție scînteietoare și chiar vizionară *(Martiriul Sfîntului Laurențiu*, pe la 1567, Escorial).

Această libertate i-a uimit pe contemporani. Nimeni nu cutezase să prezinte opere atît de puțin «finite», cu ample trăsături de penel și cu pete aparente. Consecința a fost, adesea, un gust al virtuozității, conform cu arta maestrului. Dar Tițian continua să-și adîncească arta, mereu mai patetică *(Cununa de spini*, München), ajungînd la o seninătate ca și descătușată, în ultima sa *Pietà*, terminată de Palma cel Tînăr.

Drumul astfel parcurs era imens: primele opere, sîrguincioase în factură și în intenție, afirmarea triumfală din anii 20, tulburarea manieristă, somptuozitatea și intensitatea bătrîneții, în fine suprema inspirație a sfîrșitului erau tot atîtea etape care au atras și au decis de fiecare dată cîte o generație de pictori; puțini artiști au avut o mai mare însemnătate și poate nici unul n-a dat mai mult ca el.

Influența lui Tițian i-a cuprins, inevitabil, pe aproape toți pictorii venețieni din vremea sa; se disting totuși în interiorul școlii și nuanțe.

TIȚIAN. BACANALĂ (DETALIU). PE LA 1518. PRADO, MADRID

TIȚIAN. LA BELLA. PE LA 1536. PALATUL PITTI, FLORENȚA

TIȚIAN. DANAE. 1552. PRADO, MADRID

PALMA VECCHIO. 1480-1528. PORTRET DE FEMEIE. PE LA 1520. MUZEUL POLDI-PEZZOLI, MILANO

SEBASTIANO DEL PIOMBO. PE LA 1485-1547. DOROTEEA. BERLIN

PARIS BORDONE. 1500-1571. AMANŢII VENEŢIENI. PINACOTECA DI BRERA, MILANO

Se menţine însă un curent giorgionesc destul de tenace, şi Bergamo, posesiune veneţiană în Lombardia, a fost unul dintre fiefurile sale. Palma Vecchio (cel Bătrîn), pe adevăratu-i nume Jacopo Negretti, bergamasc, s-a situat la jumătate de drum între Tiţian şi Giorgione. Ne amintim cu uşurinţă tipul de femeie pe care l-a inventat şi reprodus în toate operele sale (*Portret de femeie*, Milano, Muzeul Poldi-Pezzoli): blonde opulente, cu faţa mare, îmbrăcate în alb, roşu şi purpură. E o artă fără nici o căutare, destul de vie (*Altarul Sfintei Maria Formosa*), dar fără nimic profund. Mai atrăgător, prin culoarea moarată şi complexă, este Giovanni Cariani, unul dintre primii artişti care au reacţionat împotriva artei lui Giorgione.

Sebastiano Luciani, zis del Piombo după ce Clement al VII-lea i-a acordat rîvnita sinecură de cancelar al plumbului (1531), a părăsit foarte devreme Veneţia, plecînd la Roma (1511). A avut deci cînd să-l cunoască pe Giorgione, dar nu şi pe Tiţian. Frescele de la Fondaco dei Tedeschi i-au produs o adîncă impresie şi a adaptat de îndată « marea lor manieră » (*Sfinţi*, la San Bartolomeo di Rialto, 1508). Sensibil la stilul monumental, Roma nu l-a dezorientat, fiind admirat aici, oarecum pe nedrept, ca reprezentant al colorismului şi al luminismului veneţian. Michelangelo, care l-a protejat, i-a dat desenele pentru marea sa *Înviere a lui Lazăr* (Londra) şi pentru *Pietà* (Viterbo). De la această colaborare dintre desenator şi colorist era de aşteptat o sinteză ideală. Dar fra Sebastiano îşi suprasolicita maniera. Portretele sale, care se vor apropiate de Rafael (*Dorotea*, Berlin; *Portret de femeie*, Uffizi), n-au naturaleţea modelului.

Paris Bordone, din Treviso, reprezintă versiunea manieristă a şcolii lui Tiţian. E bogat şi spontan în portrete, unde se lasă furat de studiul tonurilor şi al stofelor; o anumită afectare îi compromite

marile compoziții, ale căror ambiții rămîn destul de vagi.

Lorenzo Lotto e adesea citat ca exemplu aproape unic de venețian rămas străin de arta lui Tițian. Și-a plătit rezistența cu un insucces persistent, cu peregrinări în căutarea clientelei prin micile burguri și pînă la urmă cu resemnarea la eșec: și-a vîndut atelierul și s-a retras ca mirean la Loretto. Registrul de socoteli pe care l-a ținut din 1538 ne dezvăluie amănuntele luptei sale fără speranță.

E o personalitate interesantă: arhaizant pe de o parte, deja aproape baroc pe de alta, popular pînă la platitudine și totuși ciudat și neliniștit. Numeroasele portrete, una din părțile cele mai originale din opera sa, îi ilustrează fidelitatea față de maniera venețiană a secolului precedent, prin lumina egală care pune în evidență detaliile și prin culorile reci. La sfîrșitul carierei sale, Lotto evoluează către un spor de intimitate, refuză însă noblețea și psihologia dramatică atît de cerute portretiștilor la Veneția.

Nu se simțea mai bine nici în mediul roman, pe care l-a cunoscut în 1509. Influența lui Rafael a fost trecătoare. Singura pe care o admitea — și care se altoia bine pe conservatorismul său vechi venețian și pe tendințele sale populare — era aceea a Nordului. Peisajele sale foarte atrăgătoare, sînt de inspirație germană (*Sfîntul Ieronim*, 1506, Luvru; *Altarul Sfîntului Nicolae*, 1529, Veneția); figurile agitate și bizare, grupurile confuze, detaliile de un umor burlesc propriu oamenilor din popor învederează studierea gravurilor de peste munți (*Altarul Sfîntului Bernardin*, Bergamo, 1521; *Răstignirea*, 1531, Monte San Giusto). Și azi încă, sătulețe și capele pierdute păstrează, în mediul modest pentru care fuseseră concepute, cîteva din cele mai frumoase opere ale acestui maestru singular cu un accent, uneori, deosebit de mișcător.

Manierismul a atins Veneția mai cu seamă prin mijlocirea lui Parmigianino. Într-o anumită măsură,

LORENZO LOTTO. 1480-1556. PORTRETUL UNUI TÎNĂR. PE LA 1525. BERLIN

LOTTO. PORTRETUL UNUI TÎNĂR. PE LA 1526. CASTELLO SFORZESCO, MILANO

LOTTO. PORTRETUL LUI BERNARDO DE' ROSSI. 1505. MUZEUL NAȚIONAL, NEAPOLE

JACOPO ROBUSTI, ZIS TINTORETTO. 1518-1594. MERCUR SI CELE TREI GRAȚII. 1578. PALATUL DUCAL, VENEȚIA

TINTORETTO. SUZANA ȘI BĂTRÎNII (DETALIU). PE LA 1560. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA

TINTORETTO. ORIGINEA CĂII LAPTELUI. NATIONAL GALLERY, LONDRA

erau acceptate și lecțiile lui Giulio Romano, geniu decorator format de Rafael, precum și ascendentul îndepărtat al lui Michelangelo, a cărui măiestrie era admirată, nu însă fără profunde modificări ale spiritului ei. Originalitatea Veneției rămînea la fel de puternică.

Tintoretto, cap de coloană al școlii care voia să-l « depășească » pe Tițian, era insular prin născare și prin opțiune. N-a trebuit să-și părăsească orașul decît pentru o călătorie la Roma, în tinerețe, și pentru o vizită tîrzie la Mantova. Prima inspirație și încurajare în adoptarea unei maniere libere, capricioase și ireale și le-a găsit la Schiavone, heraldul venețian al lui Parmigianino; se stabilise ca pictor independent la 21 de ani, dar numai după șederea sa la Roma (către 1545) i se revelează brusc geniul propriu: acela de prodigios regizor (*Cina cea de taină*, 1547; *Sfîntul Marcu eliberînd sclavul condamnat*, 1548). Încă din marea pînză cu *Sfîntul Augustin printre bolnavi*, de la Vicenza, își demonstrează darul său de a ritma spațiul prin volume așezate împotriva luminii și forme decolorate pînă la irealitate.

Arta lui Tintoretto e dramatică și completă: alegerea formatului, a punctului de vedere, repartizarea figurilor și a formelor, așezarea accesoriilor, factura rapidă și nervoasă, culorile scînteietoare sau incandescente, îndeosebi, eclerajul mînuit cu o extremă ingeniozitate, totul contribuie la realizarea unei intense expresivități. Nimic nu-i zăgăzuiește imaginația; totul i se pare cu putință. Figurile lui, răsucite în mișcarea elicoidală atît de caracteristică manierismului, dispuse pe oblice sau diagonale îndrăznețe, oferă racursiuri violente, explorează scena în toate direcțiile; rafale de lumină alburie ori aurită brăzdează pînza, bare de umbră aparent arbitrare o întunecă. Niciodată la capătul puterilor sau al imaginației, lucrînd cu o viteză care i-a stupefiat pe contemporani, Tintoretto a încercat cînd o manieră mai tiția-

nescă *(Adam și Eva*, Veneția, Academia), cînd mai apropiată de Veronese *(Suzana și bătrînii*, Viena); uneori își corectează caracterul oarecum mecanic al compozițiilor printr-o migală neașteptată și ingenioasă. Și-a pus în evidență progresiv, în comenzile de opere gigantice pe care le-a acaparat fără scrupule, calitățile și defectele stilului său foarte personal.

Minunile Sfîntului Marcu (1562–1566) îi vădesc darurile de tehnician, priceperea cu care distribuie figurile în spațiu prin eșalonare, prin surplombă, prin așezare împotriva luminii. Simultan, în 1564, începe enormul ciclu de la Scuola di San Rocco, la care va lucra 23 de ani. E un ansamblu de neuitat, vizionar, vertiginos; în picturile colosale și dramatice *(Ducerea Crucii, Răstignirea)*, ca și în lirismul peisagistic din *Fuga în Egipt* sau în cromatismul insolit din *Cristos înaintea lui Pilat*, detalii captivante sau izbitoare întregesc impresia de strivitoare bogăție. Această operă de necrezut a fost urmată de lucrări pentru Palatul Dogilor: Sala Colegiului, Sala Senatului și, în 1588, *Paradisul* pentru Sala Marelui Consiliu. De data aceasta, exagerarea i-a fost dăunătoare, și opera, oarecum schematică, e inferioară schiței (Luvru). Tradiția venețiană e mai puțin zdruncinată în portrete, unde, într-un decor destul de uniform, sumbru și sobru, fețele răvășite ale dogilor și senatorilor își arată puternic viața intensă.

Artistul acesta dramatic și pătimaș era un muncitor îndîrjit și constant. Nimic mai revelator decît felul în care aranja figurine sub un ecleraj artificial ca să le accentueze contururile. Desenele lui în cărbune trădează studiul la lumina lămpii pe mici modele din argilă, cu relief muscular exagerat, dar fiecare trăsătură poartă pecetea elanului și a vigorii.

În ultimă analiză, Veneția a rămas mai curînd în afara manierismului, lucru dovedit, pe lîngă Tintoretto, de Veronese. Cu o diferență totuși, și anume că dacă

TINTORETTO. PORTRETUL PROCURATORULUI JACOPO SORANZO. ACADEMIA, VENEȚIA

TINTORETTO. CRISTOS MERGÎND PE APĂ (FRAGMENT). NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

TINTORETTO. PORTRETUL SCULPTORULUI JACOPO SANSOVINO. 1565-1570. UFFIZI, FLORENȚA

PAOLO CALIARI,
ZIS VERONESE.
1528-1588.
NESTATORNICIA.
NATIONAL GALLERY,
LONDRA

VERONESE.
PORTRETUL LUI
DANIELE BARBARO.
PALATUL PITTI,
FLORENŢA

VERONESE.
MARTE ŞI VENUS.
GALERIA SABAUDA,
TORINO

cel dintîi depăşeşte stilul epocii prin temperament, cel de-al doilea îl evită prin echilibru. Nu e urmă de nelinişte în arta lui bogată şi senină care se rezumă la ceea ce spune şi e direct legată de epoca de aur a tînărului Tiţian. Veronese e decorator, ca atîţia alţi maeştri ai erei manieriste, dar el nu jertfeşte niciodată claritatea formelor şi a figurilor pentru efectul unui ansamblu.

Din tinereţea petrecută la Verona (pe care a părăsit-o stabilindu-se la Veneţia în 1553, la 25 de ani), Paolo Caliari a păstrat amintirea unui mediu unde Mantegna şi Bellini aveau încă pondere, unde influenţa lui Rafael radia prin opera mantovană a lui Giulio Romano şi unde se aprecia suavitatea lui Correggio care lucra nu departe, la Parma. Toate acestea se regăsesc în cea dintîi manieră a lui Veronese (*Altarul Bevilacqua*, 1548, Verona; *Altarul cardinalului Gonzaga*, 1552, Mantova). Paradoxal, abia la Veneţia îşi însuşeşte cîteva formule ale manierismului, sugerate de Ponchino, colaboratorul său la Sala Celor Zece din Palatul Dogilor. În aceşti primi ani veneţieni, Veronese primeşte comenzi pentru decoraţii arhitecturale, domeniu în care se simte în largul său: după plafonul Sălii Celor Zece (1553) şi frescele de la Sfîntul Sebastian (1555—1556: viaţa sfîntului; pe plafon, *Viaţa Esterei*) decorează vila Barbaro de la Maser, începînd din 1556, unde etalează nostime picturi iluzioniste, cu balcoane şi uşi false: o capodoperă de umor graţios, exact pe măsura edificiului lui Palladio. În urma unei şederi la Roma, în 1560, Veronese se străduise vădit, şi cu succes, să imite spiritul decorului pictat al caselor antice.

Lumina sa clară pune în valoare tonurile uşoare şi menajează claritatea contururilor; fără înfrigurare şi fără retorică, îi place să reprezinte festivităţi şi ospeţe: *Nunta de la Cana* (1563, Luvru), *Cina cea de taină*, (1573, Veneţia, Academia). Această din urmă

operă a împins cam departe spiritul profan al picturii de gen; Inchiziția a fost neliniștită de cîinii și bufonii înfățișați, dar pictorul, citat, s-a apărat, fără ezitări, a promis să îndrepte amănuntele șocante și a lăsat-o neschimbată.

Pînă pe la 1570, Veronese se menține pe calea acestei arte îmbelșugate, de altminteri simplu și solid compusă *(Familia lui Darius*, Londra*)*, uneori prețioasă *(Marte și Venus*, Torino*)*, oarecum artificială *(Bunavestire*, Uffizi*)*. La Roma, învățase să-l corecteze pe Giulio Romano prin Rafael; o vreme, se apropie de giorgionism *(Sfîntul Mina și Sfîntul Ioan Botezătorul*, Modena*)*. Apoi, ascendentul imperios al lui Tintoretto acționă și asupra lui: *Viziunea Sfintei Elena* (Londra), *Cristos în grădină* (Brera); *Calvarul* (Luvru) are un accent patetic aparte, aproape strident. Talentul de povestitor al artistului se îmbogățește cu un filon dramatic nou.

Palatul Dogilor, unde, de la Bellini încoace, lucrau cei mai buni venețieni, îl ocupă și pe Veronese: Sala Colegiului (1575) și, îndeosebi, în Sala Marelui Consiliu, magnificul *Triumf al Veneției* (1579). La iluzionismul abil al lui Veronese se adaugă o anumită retorică oficială care a contribuit, și ea, să facă din el unul din maeștrii barocului venețian: imaginea orașului vioi și plăcut pe care o va admira o Europă întreagă își are obîrșia în opera lui Veronese și tot lui îi datorează măcar o parte din gustul și din atmosfera sa.

Alături de Tintoretto, Veneția de la finele veacului al XVI-lea oferă și alte surprize: Jacopo Bassano și familia sa creează moda europeană a «pastoralelor nocturne», de o importanță capitală în istoria artei; iar prin atelierele modeștilor *madonneri*, continuatori ai tradiției bizantine, trece și se formează tînărul El Greco. Începe apoi un declin, pînă la neașteptata reînviere a picturii venețiene din secolul al XVIII-lea.

VERONESE. CALVARUL. LUVRU, PARIS

VERONESE. OSPĂȚUL DIN CASA LUI LEVI (DETALIU). 1573. ACADEMIA, VENEȚIA

VERONESE. RĂPIREA EUROPEI (FRAGMENT). PE LA 1580. PALATUL DUCAL, VENEȚIA

JEAN COUSIN.
1490-1560.
EVA PRIMA
PANDORA.
PE LA 1550.
LUVRU, PARIS

ANONIM.
MARTE ŞI VENUS.
PETIT PALAIS,
PARIS

ANONIM.
SABINA POPPÆA.
MUSÉE D'ART
ET D'HISTOIRE,
GENEVA

În artă, ca şi în politică, secolul al XVI-lea francez e împărţit in două etape de anul 1559, care marchează sfîrşitul războaielor din Italia şi începutul războaielor religioase. În prima perioadă, influenţa italiană predomină. Încă din 1494, întîia expediţie a lui Carol al VIII-lea peste munţi a îngăduit contactul direct cu o civilizaţie rafinată care i-a părut regelui un « rai » după spusele cardinalului Briçonnet. Francezii au fost vrăjiţi de climă, politeţe, femei, arta de a trăi. Regele s-a întors la Amboise cu cuferele pline de costume, parfumuri, bronzuri, gravuri. Dar el nu ştia că sărbătoarea Renaşterii culminante se sfîrşise în Peninsulă şi că moda pe care o aducea era aceea a manieriştilor, elevi ai lui Rafael.

Prin aceeaşi aventură i-a fost dat să treacă şi lui Francisc I, în ciuda voinţei sale formale de-a face apel la cei mai mari artişti italieni. Desigur, l-a adus cu el pe Leonardo da Vinci. Dar acesta avea să moară în Franţa trei ani mai tîrziu, fără a fi putut da nimic mai mult decît sfaturi. Şi dacă, la întoarcerea din captivitatea sa de la Madrid, regele rătăcitor hotărî să se stabilească la Fontainebleau şi să transforme vechiul castel al părinţilor săi, nu ştia că e în întîrziere cu o generaţie sau două. I s-a adresat lui Michelangelo care i l-a trimis pe elevul său Rosso. În lipsa lui Rafael, mort de zece ani, l-a solicitat pe Giulio Romano, care i l-a trimis pe elevul său Primaticcio. Rosso avea să lucreze pînă în 1540, şi Primaticcio pînă în 1570, copleşiţi amîndoi cu onoruri şi bani. Stilul pe care au reuşit să-l creeze cei doi italieni a fost un compromis intre manierismul stilului lor şi solida formaţie a meşteşugurilor franceze tradiţionale. Timpul le-a cruţat doar în mică măsură operele. În galeria Francisc I, concepută de rege, doar cu ajutorul desenelor originale şi al tapiseriilor putem reconstitui prestigioasele compoziţii ale lui Rosso, încadrate de mari nuduri sculptate în

stuc şi în altorelief. Lucrările lui Primaticcio, şi mai considerabile, nu s-au păstrat nici ele mai bine. Galeria lui Ulise, capodopera sa, a fost distrusă; decoraţiile din camera ducesei d'Étampes subzistă, dar încăperea a devenit o scară.

Primaticcio însă avea să sufere, la rîndul său, influenţa franceză, îndeajuns pentru a-şi purifica manierismul moştenit de la Parmigianino. Cu atît mai mult cu cît a executat din ordinul lui Francisc I copii turnate după opere antice care le-au revelat francezilor o artă epurată ce va impresiona prin simplitate şi măreţie. În afara Italiei, Antichitatea avea să dea naştere înFranţa unui nou limbaj formal, recurgînd la mitologie, la alegorie, la emblemele fabulei, ceea ce explică apariţia în pictură a zeilor din Olimp, Marte şi Venus sau Diana, şi a personajelor din istoria romană ca *Sabina Poppæa*, soţia lui Nero.

Începînd cu domnia lui Henric al II-lea, artiştii francezi s-au considerat capabili să-şi înlocuiască maeştri. Unul dintre novatori a fost Jean Cousin (tatăl), autor al primului mare nud din pictura franceză. E vorba de *Eva Prima Pandora* inspirată de *Nimfa* lui Cellini şi de Venerele veneţiene, transfigurată însă de o aură gravă şi emanînd un mister mai mult cerebral decît erotic. Această figură pare de altfel amintirea unui tablou vivant oferit lui Carol Quintul cu ocazia intrării sale în Paris din 1549 şi pentru care Jean Cousin furnizase desenele. Căci printre noile teme formale importate din Italia, cel mai seducător în ochii francezilor a fost cu siguranţă nudul. Nu pentru că libertatea moravurilor vremii, a cărei mărturie o găsim la Brantôme, ar fi avut nevoie să fie încurajată. Dar arta creştină izgonise de secole nudul, rezervîndu-l lui Adam şi Evei, sfinţilor martirizaţi şi trupurilor glorioase. Trebuia un pretext pentru a putea dezgoli corpul omenesc în afara paradisului, exaltîndu-i frumuseţea profană. S-au găsit scuze în mitologie şi, mai simplu, în pretextul toaletei şi al băii.

ANONIM. FRUMOASA GABRIELLE ŞI MAREŞALA DE BALAGNY. PE LA 1596. LUVRU, PARIS

ANONIM. DIANA LA VÎNĂTOARE. A DOUA JUMĂTATE A SEC. AL XVI-LEA. LUVRU, PARIS

ANONIM. DOAMNĂ GĂTINDU-SE. 1570-1590. KUNSTMUSEUM, BASEL

JEAN CLOUET. 1485?-1540/41. PORTRETUL LUI FRANCISC I. PE LA 1528. LUVRU, PARIS

FRANÇOIS CLOUET. 1520?-1572. PORTRETUL LUI PIERRE QUTHE. 1562. LUVRU, PARIS

ŞCOALA PICTORILOR CLOUET. PORTRETUL LUI FRANÇOIS DE FRANCE, CONTE DE ALENÇON. PE LA 1568. LUVRU, PARIS

Cultul mitologic închinat de Henric al II-lea amantei sale Diane de Poitiers a înlesnit mult această transfigurare. La intrarea sa în Lyon, consilierii comunali îi oferiseră regelui spectacolul unei vînători a Dianei care a încîntat-o pe ducesa de Valentinois. Pictorii n-au avut decît să-i imite pe decoratori, ceea ce a şi făcut necunoscutul ce a pictat frumoasa *Diana la vînătoare* de la Luvru, dîndu-i trăsăturile favoritei. Subiectul a fost atît de des reluat, încît am ezita să cităm marea *Baie a Dianei* de la Rouen (1550) dacă n-ar propune o variantă inspirată de Judecata lui Paris.

De tema nudului se leagă o serie de busturi feminine aşezate în faţa toaletei (Dijon, Basel) sau în baie (col. Kress, Washington), cele două teme contrabalansîndu-se reciproc. D. Sterling presupune că au derivat dintr-un prototip al lui François Clouet. Vălul foarte străveziu care le acoperă pieptul le întregeşte frumuseţea cu farmecul unui erotism discret. Cel mai curios dintre tablourile acestea le alătură în aceeaşi cadă pe Diane d'Estrées şi pe sora ei Gabrielle, prima strîngînd între degete sînul celei de-a doua, aluzie la naşterea lui César de Vendôme, fiul viitorului Henric al IV-lea. Autorul tabloului a fost, probabil, pictorul regelui, Jean Brunel cel Tînăr.

Dacă Francisc I apelase la artişti italieni celebri nu însemna că avea gusturi exclusiviste, de vreme ce preferatul său va fi François Clouet, de obîrşie flamandă. Tatăl lui François, Jean Clouet zis Jannet, fusese primul pictor al lui Ludovic al XII-lea, şi cei doi Clouet aveau să se remarce în genul portretului. Explozia de individualism care marchează secolul al XVI-lea şi care se exprimă în literatură prin voga memoriilor şi a « vieţilor », s-a manifestat în artă prin portret. Era o modă europeană şi nu e cazul să comparăm chipurile minuţios veridice ale celor doi Clouet cu prestigioasele reconstituiri psiholo-

gice ale lui Holbein şi Dürer. Arta celor doi Clouet e o artă de curte, mărginită în farmecul ei, dar de o finețe aleasă, cu atît mai atrăgătoare cu cît artistul rămîne detaşat față de opera sa. De la Jean, tatăl, au rămas, pare-se, opt portrete autentice, cei cinci cavaleri de Marignan, delfinul, ducele de Guise şi însuşi regele Francisc I, umflat şi glorios în superba-i tunică de satin alb cu dungi negre, la gît cu colanul Sfîntului Mihail. Cele 27 de desene ce i se atribuie nu sînt decît pregătiri pentru portrete pictate, ca, de altfel, şi cele ale fiului său. Erau siliți să execute repede aceste studii în creion în fața unui model plictisit să pozeze. Gustul actual ne face să preferăm crochiurile şi e de crezut că şi contemporanii erau de aceeaşi părere, căci nutreau o adevărată pasiune pentru aceste simple desene în creion. Regina Catherine a făcut un album cu portretele copiilor şi ale familiei sale. Toată lumea a imitat-o. S-au comandat replici, contrafaceri şi cópii, ceea ce explică deosebirile calitative. Nici o epocă nu-i mai bine cunoscută în personajele ei, grație acestor efigii în trei culori în care prind viață eroii lui Brantôme, bărbații cu bonetă turtită şi barbă tăiată pătrat, femeile cu «guler Médicis» deschis la piept. Figurile cele mai atrăgătoare sînt poate copiii, care nu cereau să fie măguliți.

Opera enormă a lui François Clouet se întinde de-a lungul a patru domnii. I se atribuie portretele oficiale ale lui Henric al II-lea, Carol al IX-lea şi sute de desene. Singurul portret pe care l-a semnat e cel al spițerului *Pierre Quthe*, prietenul şi vecinul său de pe strada Saint-Avoye. Grație lui, îl putem cunoaşte după înfățişare pe capriciosul François, conte de Alençon, gelos pe fratele său Henric al III-lea, ca şi, mai tîrziu, pe Henric al IV-lea; după ce a fost gata să devină rege al Angliei prin căsătoria cu Elisabeth, a lăsat să fie decapitat prietenul său La Môle şi a murit la 29 de ani.

ATRIBUIT LUI FRANÇOIS CLOUET. PORTRETUL ELISABETEI DE AUSTRIA. 1571. LUVRU, PARIS

ŞCOALA PICTORILOR CLOUET. PORTRETUL CLAUDEI DE BEAUNE. 1563. LUVRU, PARIS

ANONIM. PORTRETUL LUI CHARLES DE COSSÉ, PRIMUL CONTE DE BRISSAC. PE LA 1538. LUVRU, PARIS

CORNEILLE DE LYON. 1500?-1574. PORTRETUL JACQUELINEI DE ROHAN-GIÉ. PE LA 1540. LUVRU, PARIS

CORNEILLE DE LYON. PORTRETUL LUI CLÉMENT MAROT. PE LA 1536. LUVRU, PARIS

CORNEILLE DE LYON. PORTRETUL MARGARETEI DE FRANŢA. PE LA 1559. MUSÉE CONDÉ, CHANTILLY

O vedem pe regina Elisabeta, soţia lui Carol al IX-lea şi nepoată a lui Carol Quintul, cea mai virtuoasă prinţesă din vremea aceea, pe care regele a neglijat-o pentru Marie Touchet. Văduvă la 21 de ani, ea s-a retras la Viena, lîngă fratele ei, împăratul Rudolf. Sau iată-l, operă a unui anonim, pe contele de Brissac, supranumit de femei frumosul Brissac, la fel de îndrăzneţ şi de norocos în război ca şi-n dragoste.

Căci, în acest gen, cei doi Clouet au fost deseori imitaţi. Un alt maestru al chipurilor trebuie numit după ei, Corneille, zis din Lyon, deşi de fel din Olanda, deoarece a lucrat în oraşul său adoptiv vreme de 40 de ani. Îşi picta modelele invariabil, în format mic şi pe fond verde sau albastru. Putem cita portretul Margaretei de Franţa, sora lui Henric al II-lea, erudită şi cucernică, protectoare a savanţilor şi a poeţilor şi devenită ducesă de Savoia. Sau Jacqueline de Rohan-Gié, care ar fi pus pe jar un regat cu ochii ei, sau poetul Clément Marot, protejat al Margaretei de Navarra şi prieten al lui Calvin. Să-l mai cităm pe Marc Duval, pictor al lui Carol al IX-lea. Portretistica franceză şi-i poate revendica şi pe Jean Decourt, Dumoustier, Lagneau şi François Quesnel, înainte de a dispărea, cedînd locul portretului gravat.

Nu ştim ce descoperiri ne rezervă pictura franceză din secolul al XVI-lea, încă atît de insuficient studiată, în materie de scene nupţiale, vizite regale prin oraşe, episoade din vremea Ligii, serbări rustice. Subiectele tratate de pictori sînt legate îndeosebi de intrări solemne, caruseluri sau mascarade de care curtezanii erau atît de amatori, încît le cereau şi-n cele mai grele timpuri. Martorul cel mai original al unor atare scene a fost de curînd reînviat de erudiţi: e vorba de pictorul Catherinei de Médicis, Antoine Caron. Se cunoşteau dese-

nele lui pentru *Tapiseria Artemidei.* A fost regăsită seria *Triumfurile anotimpurilor* (1570), concepută după acelaşi sistem alegoric, încărcată de intenţii şi reminiscenţe. O arheologie pedantă şi o fantezie avidă de insolit se însoţesc ca să-i dea operei o atmosferă de irealitate foarte actuală. Poate nimeni n-a pictat vreodată opere mai puţin gratuite şi mai încărcate de literatură decît acest prieten al Pleiadei. Fanatic partizan al Ligii, Antoine Caron a pictat, după Appianus, scenele fioroase din *Masacrul Triumvirilor* (pe la 1562—1566), în două tablouri organizate ca două balete ale morţii, aluzie transparentă, pentru contemporani, la luptele de neispăşit ale triumviratului catolic însufleţit de familia de Guise.

Tabloul său *Astrologi observînd o eclipsă* se referă la ocultaţia din 1574, care a coincis cu moartea lui Carol al IX-lea, înfricoşînd-o pe superstiţioasa Catherine. În *Sibila din Tibur* (1580, Luvru) a profetizat, prin mijlocirea lui Virgiliu, triumful final al adevăratei credinţe; în sfîrşit, în cel mai frumos tablou al său, *Avraam binecuvîntat de Melhisedec* (1595), celebrează iertarea pe care Clement al VIII-lea i-a acordat-o lui Henric al IV-lea după abjurarea sa.

În realitate, domnia acestui rege continuă în artă secolul al XVI-lea. Vastul său program de înnoire s-a manifestat îndeosebi în arta decorativă legată de arhitectură. E ceea ce se numeşte a doua şcoală de la Fontainebleau, animată de Toussaint Dubreuil, Ambroise Dubois şi Fréminet, care au tranformat manierismul în academism. Dar adevăratul pictor al lui Henric al IV-lea este tot un flamand, Frans Pourbus cel Tînăr, naturalizat în 1618 şi mort în 1622. Este data critică. Marie de Médicis îl cheamă pe Rubens ca să decoreze galeria palatului Luxembourg, ultima mare comandă obţinută de un străin în Franţa pînă în zilele noastre. Richelieu e numit cardinal. Poussin pleacă la Roma şi Vouet se pregăteşte să se întoarcă de acolo.

CORNEILLE DE LYON. PORTRETUL DOAMNEI DE ROCHECHOUART. MUSÉE CONDÉ, CHANTILLY

MARC DUVAL (?). 1530?-1581. FLAUTIST. 1566. LUVRU, PARIS

FRANÇOIS QUESNEL. 1544?-1616. PORTRETUL LUI HENRIC AL III-LEA. PE LA 1575. LUVRU, PARIS

ALBRECHT DÜRER. 1471-1528. AUTOPORTRET. 1493. LUVRU, PARIS

DÜRER. TATĂL ARTISTULUI. 1497. NATIONAL GALLERY, LONDRA

DÜRER. PORTRETUL LUI OSWOLT KREL. 1499. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

Istoria picturii germane din Renaştere e aceea a unei aventuri destul de singulare: o înflorire precoce şi bruscă urmată de o sterilitate aproape totală. Între 1470 şi începutul secolului al XVI-lea se naşte o pleiadă de pictori, unii geniali şi, oricum, toţi deosebit de originali: Albrecht Dürer, Mathis Neithart supranumit Grünewald, Hans Baldung zis Grien, Lucas Cranach cel Bătrîn, Albrecht Altdorfer, Holbein cel Tînăr. Pe la jumătatea secolului au murit toţi, aproape fără urmaşi, şi, o dată cu ei, moare şi marea pictură germană.

Dintre toţi renascentiştii germani, cel pe care lumea îl recunoaşte drept cel mai mare şi care este egalul maeştrilor italieni e Albrecht Dürer. Se naşte în 1471, la Nürnberg, ca fiu al unui orfevru venit din Ungaria. La 15 ani intră ucenic la Wolgemut, pictorul cel mai înstărit din oraş. Două stele îi luminează perioada de formaţie, aceea a lui Schongauer, pe ale cărui urme călătoreşte în Alsacia în timpul stagiului de calfă, şi aceea a marilor maeştri ultramontani ai Renaşterii, a căror artă şi-o va asimila copiind gravurile lui Mantegna şi, mai tîrziu, făcînd două drumuri în Italia şi iniţiindu-se cu ajutorul ciudatului pictor Jacopo de' Barbari în «secretul» construcţiei matematice a figurilor. În 1493, în ajunul căsătoriei sale, şi-a făcut autoportretul în tempera pe pergament şi încă de pe atunci faţa aspră pe fond închis îl atestă pe desenatorul exigent care nu se mulţumeşte cu nici o aproximaţie. 1498 e anul înfloririi atît a pictorului cît şi a gravorului, căci autorul gravurilor în lemn cu *Apocalipsul* şi al marilor gravuri în cupru e cel puţin egal cu autorul primelor picturi de altar. De atunci, Albrecht Dürer, prietenul umanistului Pirkheimer, se bucură de o mare reputaţie în patria sa. Execută aici numeroase portrete, printre care cel al lui *Oswolt Krel*, pe un bogat fond roşu, şi cel al tînărului cu beretă, care după

tradiție, ar fi fratele său, Hans Dürer. A doua sa călătorie în Italia (la sfîrșitul lui 1506), în timpul căreia obține din partea compatrioților săi de la Fondaco dei Tedeschi, din Veneția, comanda pentru un mare tablou, e urmată de executarea marilor nuduri foarte armonioase, oarecum manierate, *Adam și Eva.* Anul 1508 marchează nașterea unuia dintre cele mai vestite tablouri în maniera sa strălucitoare, *Adorația Sfintei Treimi* (Viena), după care se consacră cu precădere gravurii, realizîndu-și cele mai misterioase gravuri în cupru: *Melancolia* și *Cavalerul, Moartea și Diavolul.* Împăratul Maximilian îi absoarbe, între 1515 și 1520, o parte din activitate pentru lucrările sale de gravură în lemn; face apoi o călătorie în Țările de Jos în timpul căreia toți pictorii îi omagiază geniul și din care se întoarce cu minunate desene executate cu mină de argint. Ultimii ani îi sînt întrucîtva întunecați de certurile religioase la care, ca luteran sincer, nu poate rămîne indiferent. Totuși, în 1526, într-un reviriment creator, dă cîteva din portretele sale cele mai desăvîrșite și mai cu seamă grava și monumentala compoziție cu *Cei patru Apostoli* (München), capodopera sa prin jocul draperiilor, simplitate și măreție: ea este, oarecum, testametnul său moral și marchează punctul suprem al unei evoluții ce l-a dus de la desenul gotic și clocotitor din *Apocalips* la clasicismul magistral în care, fără a-și pierde savoarea germanică, se vădește egalul celor mai mari italieni ai veacului său.

Cu totul altfel stau lucrurile cu Grünewald, pe care unul din ultimii săi comentatori, A.M. Vogt, îl numește maestrul picturii anticlasice. Omul însuși rămîne foarte misterios. Mai întîi, Grünewald cu siguranță nu e numele lui: îl chema Mathis Neithart la care și-a adăugat și numele de Gothart. Îl întîlnim în 1509 ca pictor al Curții Electorului, arhiepiscopul de Mainz, Ulrich von

DÜRER. PORTRETUL UNUI TÎNĂR (HANS DÜRER?). 1500. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

DÜRER. ADAM ȘI EVA (DIPTIC). 1507. PRADO, MADRID

DÜRER. FECIOARA, PRUNCUL ISUS ȘI SFÎNTA ANA. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

MATHIS GOTHART NEITHART, ZIS MATHIAS GRÜNEWALD. 1475?-1528. SF. IOAN EVANGHELISTUL, FECIOARA ŞI MARIA MAGDALENA; DETALIU DIN RĂSTIGNIREA (ALTARUL DE LA ISENHEIM). PE LA 1515. MUZEUL UNTERLINDEN, COLMAR

GRÜNEWALD. SF. IOAN BOTEZĂTORUL; DETALIU DIN RĂSTIGNIREA (ALTARUL DE LA ISENHEIM). PE LA 1515. MUZEUL UNTERLINDEN, COLMAR

GRÜNEWALD. FECIOARA MARIA; DETALIU DIN CONCERTUL ÎNGERILOR. (ALTARUL DE LA ISENHEIM.) PE LA 1515. MUZEUL UNTERLINDEN, COLMAR

Gemmingen; trece apoi în serviciul arhiepiscopului Albrecht von Brandenburg, numit cardinal în 1518. Deşi Albrecht s-a arătat foarte tolerant faţă de reformaţi, e probabil că Mathis, din motive religioase, s-a refugiat la Frankfurt, apoi la Halle, unde a lucrat ca inginer al apelor oraşului şi unde a şi murit în 1528. Din inventarul de după deces se vede că poseda puţini bani, dar foarte bogate veşminte şi un mare număr de opere ale lui Luther. Cel mai mult dă de gîndit data naşterii sale: unii propun aproximativ 1460, în care caz ar fi cu cincisprezece ani mai mare ca Dürer, alţii în jur de 1475, în care caz ar fi cu cinci ani mai tînăr, dar ambele date prezintă dificultăţi.

Capodopera sa e enormul altar pictat între 1512 şi 1516 pentru antoniţii de la Isenheim, al căror stareţ era un sicilian, Guido Guersi, şi care se găseşte azi la Colmar. Partea sculptată fusese executată mai înainte de Nikolaus von Hagenau, comanda fiindu-i dată de Jean Orliac, predecesorul lui Guido Guersi. Altarul cuprinde nu mai puţin de nouă tablouri pictate de Grünewald, adevărată sumă a geniului său. *Răstignirea* e un paroxism de violenţă. Trupul lui Isus, sfîrtecat şi însîngerat, pare a fi fost rostogolit prin mărăcini. Mîinile cu degete slabe se încleştează, în vreme ce în stînga, Fecioara Maria, într-o mantie albă cu rigidităţi de carton, îşi pierde cunoştinţa, susţinută de Ioan Evanghelistul, iar Magdalena, singura pată sonoră din tablou, îşi frînge mîinile convulsiv împreunate. La dreapta, Ioan Botezătorul, cu un deget enorm, îl arată pe Răstignit. În *Bunăvestirea*, *Întruparea*, *Învierea*, Grünewald arată cum ştie să pună lumina în slujba darurilor sale de vizionar. Fecioara, al cărei chip se pierde într-un extaz radios, ascultă corul îngerilor sub un edicul gotic. Isus se înalţă la cer într-un cerc colorat ca un curcubeu, şi capul îi e devorat de această neobişnuită lumină. Cele două

panouri consacrate unul Sfîntului Anton și Sfîntului Pavel, celălalt Sfîntului Anton atestă puterea lui Grünewald de a exalta realul: peisaje cu vegetații stranii, colcăială de monștri și, alături de Sfîntul Anton, un ins hidos, acoperit de buboaie, simbol, fără îndoială, al ciumei bubonice pe care o vindeca taumaturgul.

Opera este în același timp arhaică în spirit și foarte înaintată ca tehnică, dar Grünewald, care-i cunoaște poate pe italieni și cu siguranță pe Dürer, refuză arta păgînă și mulțumită cu sine. S-au făcut nenumărate comentarii asupra altarului. E sigur că artistul sau sfătuitorul său erau familiarizați cu revelațiile Sfintei Brigita, dar pentru a le da o asemenea tălmăcire trebuia unul din geniile cele mai puternice pe care le-a cunoscut Germania.

Răstignirile sale prezintă strînse legături cu aceea din Isenheim. O operă de maturitate, în care Sfîntul Erasmus, în costum episcopal, conversează cu Sfîntul Mauritius, un negru în armură, e mult mai calmă, artistul lăsîndu-se ispitit aici, pare-se, de redarea odăjdiilor bogate și a convexităților oțelului. Cînd vrea, știe să apară ca virtuoz, atmosfera sa obișnuită e însă tragică.

Albrecht Altdorfer, din Regensburg, pictează, dimpotrivă, cu grija unui miniaturist și pare a fi avut o existență lesnicioasă. În 1505 el capătă dreptul de cetățenie la Regensburg, unde a fost atît de prețuit, încît compatrioții săi au vrut, în 1528, să-l aleagă primar. Arta lui se caracterizează prin calități inovatoare în peisaj. Așază un Sfînt Gheorghe minuscul, care ucide foarte liniștit balaurul, în mijlocul unui codru des cu frunzișul precizat în cele mai mici amănunte, fără ca efectul de ansamblu să fie păgubit. Și el a lucrat pentru împăratul Maximilian. În 1529 a pictat un tablou extraordinar: *Bătălia de la Arbela* (München), unde pe o suprafață relativ mică, a făcut să încapă o lume de războinici, de escadroa-

GRÜNEWALD. SF. IOAN EVANGHELISTUL; DETALIU DINTR-O RĂSTIGNIRE. PE LA 1519. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

GRÜNEWALD. SF. ERASMUS ȘI SF. MAURITIUS. PE LA 1524. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

ALBRECHT ALTDORFER. 1480?-1538. PORTRET DE FEMEIE. COLECȚIA THYSSEN, LUGANO

HANS BALDUNG, ZIS GRIEN. 1484/85-1545. MOARTEA ŞI FEMEIA. PE LA 1517. KUNSTMUSEUM, BASEL

HANS BALDUNG. CELE TREI GRAŢII (FRAGMENT). PRADO, MADRID

HANS BALDUNG. VANITAS. MUZICA. 1529. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

ne în galop, de steaguri fîlfîind însuşi tipul de tablou pentru umanişti, în vreme ce, deasupra încăierării, soarele se prăvale într-un crater de foc, atestînd daruri de vizionar pe care restul operelor sale nu le lasă să se întrevadă.

Hans Baldung, care se născuse prin 1484—1485 în împrejurimile Strasbourgului, şi l-a ales ca îndrumător pe marele său înaintaş Albrecht Dürer, ducîndu-se la Nürnberg în timpul călătoriei sale de calfă. În 1509 dobîndeşte dreptul de cetăţenie la Strasbourg, apoi petrece cinci ani la Freiburg unde primeşte comanda pentru altarul principal al catedralei, opera sa majoră în pictură, terminată pe la 1516. Se întoarce apoi la Strasbourg unde restul carierei sale se desfăşoară tulburată de certurile religioase, deoarece Baldung e un luteran convins. În ciuda faptului că i-a fost elev, Baldung e profund deosebit de Albrecht Dürer: prin culoare, prin simţul luminii, prin spirit. E un colorist mai preţios, mai căutat decît Dürer, înzestrare ce nu le-a scăpat contemporanilor săi, dacă e adevărat că porecla sa de Grien ţine de calitatea verdelui său (grün). Se încumetă la acorduri discordante la prima vedere, aproape scrîşnite, a căror îndrăzneală e răsplătită de o intensă satisfacţie. În altarurile sale din Freiburg a folosit şi alburile, din belşug şi în chip fericit. Simţul luminii şi-l manifestă mai cu seamă în scenele nocturne şi-n remarcabilele sale gravuri în camaieu. Senzual, nu dă înapoi în faţa reprezentării femeilor goale: Olimpul, mitologia, alegoria — foloseşte totul. Pe una dintre ele, cu forme opulente, o cuprinde Moartea, într-o îmbrăţişare voluptuoasă. E prezent şi Infernul populat cu vrăjitoare nu mai puţin goale şi care, în unele desene, sînt la limita obscenităţii. Dar ele vădesc — ca şi gravurile — *Valetul vrăjit* sau *Caii*, cu aer de cai de lemn şi care totuşi zvîrlă din picioare, se muşcă şi urinează — că Baldung era dintre cei pe care

îngerul bizarului i-a atins cu aripa, şi aspectul acesta oarecum suprarealist ne atrage.

Aproape exact contemporani cu Baldung, a cărui operă, desigur, au cunoscut-o, sînt cei doi elveţieni Urs Graf şi Niklaus Manuel Deutsch, care — exemplu rar în istoria artei — s-au angajat pentru mai multe campanii din Italia în rîndurile contingentelor elveţiene. Au mînuit interminabila suliţă şi, amîndoi, şi-au adăugat la monogramă pumnalul mercenarilor. Treacă încă pentru Urs Graf, om de moravuri destul de discutabile şi autor al unei opere gravate — căci n-a pictat de loc — care miroase a femeie, sudoare şi sînge. Dar pe Niklaus Manuel, care se căsătorise foarte burghez şi fusese şaisprezece ani membru al Marelui Consiliu din Berna, însărcinat cu misiuni diplomatice, oare, ce l-a împins în 1522, să meargă să se bată la Bicocca? Ne-au rămas de la el opere ce denotă obsesia femeii şi a morţii, dar cele două fermecătoare panouri în tempera, pe care le executase pe la 1523 şi care se află la Muzeul din Basel, nu o lasă să se întrevadă. Deşi sînt de dimensiuni relativ considerabile, sînt pictate cu foarte mare fineţe. Venera cu carnaţie palidă din *Judecata lui Paris* acoperită numai de o ţesătură transparentă, are linia la modă pe la finele veacului la XV-lea, cu pîntecele proeminent. Ea şi Minerva poartă pe cap voluminoase, neverosimile podoabe de pene. Junona e o burgheză de treabă bine îmbrăcată. Peisajul din *Piram şi Tisbe* e plin de poezie; iubita, cu veşmînt la fel de transparent ca şi al Venerei, îşi străpunge inima cu o sabie. Aceste tablouri se impun printr-o foarte ispititoare picanterie, amestec de îndrăzneală şi de deprinderi medievale în desen. Cît despre culoare, e de o subtilă prospeţime.

Ambiguitatea, fără a fi monopolul pictorilor germani, a fost bucuros cultivată de ei. De Cranach cel Bătrîn, cu siguranţă. S-a născut la Kronach, în Franconia, aproape

HANS BALDUNG. PORTRET DE BĂRBAT. NATIONAL GALLERY, LONDRA

NIKLAUS MANUEL DEUTSCH. 1484?-1530. JUDECATA LUI PARIS. PE LA 1523. KUNSTMUSEUM, BASEL

NIKLAUS MANUEL DEUTSCH. PIRAM ŞI TISBE. PE LA 1523. KUNSTMUSEUM, BASEL

LUCAS CRANACH CEL BĂTRÎN. 1472-1553. PORTRETUL UNUI PRINȚ SAXON. PE LA 1517. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

CRANACH CEL BĂTRÎN. VENUS. 1532. STAEDELSCHES KUNSTINSTITUT, FRANKFURT

CRANACH CEL BĂTRÎN. PORTRETUL UNEI FETIȚE (FIICA LUI LUTHER?). ÎNTRE 1520 și 1540. LUVRU, PARIS

o dată cu Dürer: între ei nu e decît un an diferență.

Știm puține lucruri despre începuturile sale, dar primele tablouri, primele gravuri pe care i le cunoaștem prezic un artist de aceeași clasă ca marele Albrecht. *Răstignirea* de la Muzeul din München, din 1503, are o compoziție neobișnuită, revoluționară. Contrar tuturor tradițiilor, Cristul crucificat, în loc să ocupe centrul tabloului, e plasat la margine, aproape din profil, în timp ce Fecioara și Sfîntul Ioan par să concentreze asupra lor atenția. Peisajul îl prevestește parcă pe Altdorfer.

În 1504, Cranach e chemat la Wittenberg de către Friedrich cel Înțelept, elector de Saxa; și de aici înainte îi va sluji pe principii saxoni, cărora le va arăta o mișcătoare fidelitate. (La 78 de ani, îl va urma pe Johann Friedrich cel Mărinimos în închisoare, după dezastruoasa bătălie de la Mühlberg). Totuși, în artă, Saxonia e mai curînd întîrziată, și numeroși critici pun pe seama acestei strămutări direcția destul de enigmatică pe care avea s-o ia cariera pictorului.

Cranach e un luteran convins, prieten personal al Reformatorului; atelierul său este înfloritor, organizat după vechiul sistem, iar tablourile produse aici sînt marcate cu un balaur înaripat, fără să putem ști exact dacă în ele a intervenit și mîna lui. Geniul său de portretist al unor bărbați aspri și femei cu fizionomii de-o iritantă ascuțime n-a slăbit niciodată. Mai întîi, toți principii din casa de Saxa și casele înrudite; Muzeul din Reims posedă o neprețuită serie de schițe de un foarte complex meșteșug, reprezentîndu-i pe cîțiva dintre acești bărbați, în urîțenia lor sălbatică, probabil voit accentuată. Schițele erau fără îndoială menite să slujească drept model, pentru ca atelierul să poată executa replici. Apoi, personajele din mediul luteran; un contemporan pretindea că, din atelierul lui Cranach, ieșiseră o mie de portrete ale Reformatorului. Lui Cranach i se datorează efigia de copil de la

Luvru, considerată tradițional drept fiica lui Luther, deși datele dezmint această atribuire: cap rotund, față palidă, aproape decolorată, aurul buclelor blonde răspîndit pe negrul corsajului. Dar același personaj considerabil, proprietar al unei farmacii, mare creștin, a pictat pînă la saț și nimfele, Lucrețiile, Venerele de o calitate foarte inegală, plăpînde, cu sînii așezați foarte sus, cu ochii chinezești, goale, dar ținînd o eșarfă transparentă chiar în dreptul locului pe care s-ar cădea să-l ascundă și asupra căruia atrag atenția. Primele sale *Venere*, cea de la Leningrad bunăoară, din 1509, păstrează un anumit accent clasic. Încetul cu încetul, ele se subție. Arabescul mlădios al conturului le conferă de altminteri un farmec incontestabil. În *Judecata lui Paris*, și mai stranie decît aceea a lui Niklaus Manuel, rămîi uluit de imensa pălărie a uneia din zeițele nude și de neobișnuita dezarticulare a cavalerului Paris în armură.

A evoluat pe căi opuse celor ale lui Dürer, și una din mărturiile cele mai surprinzătoare ale stilului său tîrziu este tabloul de la Muzeul din Viena, unde Cranach a înfățișat, în 1529, o vînătoare de cerbi a electorului Friedrich cel Înțelept. Se știe din texte că pictorul își însoțea stăpînul la vînătoare spre a putea desena după natură. De aceea putem presupune că stîngăcia personajelor și a animalelor e voită din moment ce apare la un artist de o asemenea formație.

După moartea sa — la 81 de ani — atelierul își continuă existența sub conducerea fiului său, Lucas Cranach cel Tînăr (fiul cel mare, Hans, murise în 1537, în cursul unei călătorii în Italia). Producția nu se modifică mult, și pentru identificarea operelor lui Lucas cel Tînăr nu dispunem decît de data morții tatălui său: octombrie 1553.

La ultimul dintre cei mari, Hans Holbein cel Tînăr, nu mai găsim nici urmă din lupta dintre spiritul gotic și spiritul renascen-

CRANACH CEL BĂTRÎN. TREI TINERE. PE LA 1530. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA

CRANACH CEL BĂTRÎN. JUDECATA LUI PARIS. 1529. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

LUCAS CRANACH CEL TÎNĂR. 1515-1586. PORTRETUL UNEI DOAMNE. MUSEUM OF FINE ARTS, BOSTON

HANS HOLBEIN CEL TÎNĂR. 1497/98-1543. PORTRETUL MAGDALENEI OFFENBURG SUB CHIPUL CURTEZANEI LAIS DIN CORINT. 1526. KUNSTMUSEUM, BASEL

HOLBEIN CEL TÎNĂR. PORTRETUL SOŢIEI ŞI AL COPIILOR ARTISTULUI. 1528. KUNSTMUSEUM, BASEL

HOLBEIN CEL TÎNĂR. PORTRETUL LUI HERMANN WEDIGH. 1532. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

tist care, cu izbînzi alternate, se dusese în sufletul pictorilor germani. Nu aparţine aceleiaşi generaţii, căci s-a născut cu mai bine de 25 de ani după Dürer. Şi apoi e originar din Augsburg — patria lui Hans Burgkmair, principalul colaborator la iniţiativele lui Maximilian —, oraş receptiv la toate impulsurile italiene. Tatăl său, Holbein cel Bătrîn, a admis, fără nici o rezistenţă, decorul antic în tablourile sale. Încă din 1515, Holbein cel Tînăr e la Basel, dar deşi obţine aici succese onorabile atît cu portretele cît şi cu decoraţiile de edificii şi lucrările destinate editorilor, nu face avere şi mediul i se pare îngust. Din această perioadă datează faimosul *Cristos în mormînt* (1521, Basel), act de constatare nemilos şi magistral, şi *Fecioara primarului Meyer* (către 1526, Muzeul din Darmstadt).

Ceva mai tîrziu, Holbein s-a împrietenit cu Erasmus, căruia i-a făcut, în 1523, un prim portret — poate cel mai expresiv — aflat la Luvru, cu profil viclean. Mai apoi, ilustrul umanist l-a recomandat prietenilor săi din Anglia şi, în 1526, Holbein face prima călătorie în această ţară. Înainte de a pleca, a pictat figura de femeie care sub numele de *Curtezana Lais din Corint*, ar înfăţişa-o, după tradiţie, pe o doamnă din familia Offenburg ce ducea o viaţă furtunoasă. Faţa regulată şi lipsită de gînduri se proiectează pe o perdea verde, iar corsajul cu despicături e de un roşu bătînd în grena. În atitudine se simte studierea lui Leonardo da Vinci. Ca întotdeauna la Holbein, mîinile sînt minunat desenate.

În 1528 îl găsim din nou la Basel, mai înstărit, şi în acelaşi an pictează gravul, admirabilul portret de familie care constituie culmea artei şi a sensibilităţii sale: soţia lui ţinîndu-i în braţe pe cei doi copii pe care i i-a dăruit. Faţa ei, destul de regulată, severă, nu are nimic atrăgător; unul din copii, prin profilul său, aminteşte medaliile italiene, celălalt are prospeţimea bucălată a vîrstei. Dar la

Basel, situaţia e departe de a i se îmbunătăţi, acţiunea de distrugere a imaginilor de către reformaţi e mai intensă ca oricînd. Holbein pleacă din nou şi, după o şedere la Anvers, ajunge, în 1532, la Londra. Aici îl aşteaptă marele succes. Primeşte mai întîi comenzi pentru o serie de portrete ale negustorilor de la Contoarul germanilor, apoi pentru una din lucrările sale cele mai celebre, portretul, în picioare, a doi ambasadori francezi: Jean de Dinteville şi Georges de Selve, piesă fastuoasă unde cei doi bărbaţi stau de o parte şi de alta a unei mese încărcate de obiecte, fiecare dintre ele fiind o minunată natură moartă. Printr-un capriciu singular, artistul a aşezat între cei doi bărbaţi o oglindă în care se răsfrînge, deformat de perspectivă şi de nerecunoscut, un cap de mort. Dar în genere, Holbein preferă să-şi lase modelul să se exprime singur. Mai întîi regele însuşi, figură fără relief de epicurean bănuitor, îmbrăcat într-un somptuos costum din brocart de aur. Apoi e pus să le facă portretul femeilor lui Henric al VIII-lea, cele pe care le-a jertfit, cele cu care gîndea să se însoare. Pe de altă parte, a lăsat extrem de numeroase desene cu doamnele de la Curte, de o concizie cu efect mult superior celui din creioanele poate prea minuţioase ale lui Clouet. Cît despre portretele pictate, ne întrebăm dacă pot fi calificate prin alt epitet decît cel de perfecte. În ele, natura e redată cu o atît de puternică intensitate, cu o atît de justă subordonare a detaliilor, încît nici personajul însuşi n-ar produce o impresie mai energică. Arta e atît de desăvîrşită, încît reuşeşte să treacă neobservată.

Ciuma l-a răpit pe Holbein la sfîrşitul anului 1543, în plină glorie. Ducea cu sine destinele picturii germane, care, de-atunci, n-a mai avut decît epigoni şi talente onorabile şi, vreme de secole, n-a mai însemnat mare lucru în arta europeană.

HOLBEIN CEL TÎNĂR. HENRIC AL VIII-LEA. 1539. GALERIA NAŢIONALĂ, ROMA

HOLBEIN CEL TÎNĂR. PORTRETUL LUI ERASMUS ÎN MEDALION. 1530-1532. KUNSTMUSEUM, BASEL

HOLBEIN CEL TÎNĂR. JEAN DE DINTEVILLE ŞI GEORGES DE SELVE, AMBASADORI FRANCEZI LA CURTEA ANGLIEI. 1533. NATIONAL GALLERY, LONDRA

GERARD DAVID.
1450/60-1523.
POPAS ÎN TIMPUL FUGII ÎN EGIPT.
NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

GERARD DAVID.
FECIOARA BUNEIVESTIRI.
METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

GERARD DAVID.
FECIOARA MARIA CU SUPA DE LAPTE.
MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

În Ţările de Jos, Renaşterea a pătruns la început aproape pe nesimţite. La un Gerard David nu lasă decît semne puţin vizibile. Pictorul se născuse pe la 1460 la Oudewater, lîngă Gouda. În 1483 se stabileşte la Bruges unde, mai presus de orice, îl admiră pe Memling; ca şi Memling, dar în mai mică măsură, e mai degrabă un întîrziat. Şi-a cîştigat repede faima şi şi-a întărit-o, în 1496, printr-o căsătorie bogată. În 1498 i se comandă, ca odinioară lui Bouts, al cărui exemplu îl urmează de altfel, tablouri cu « Dreptăţi ». Ele înfăţişează un judecător necinstit pe care Cambyses l-a osîndit să fie jupuit de viu şi a cărui piele a slujit drept jilţ fiului său ce i-a urmat ca judecător. În ansamblu, sînt lucrări «în maniera veche»: capete la aceeaşi înălţime, personaje prea înghesuite, supliciu reprezentat cu impasibilitate şi cruzime. Dar în scena în care Cambyses îl osîndeşte pe judecător, observi cu surprindere, alături de o fereastră deschisă către o piaţă foarte flamandă, două medalioane de tip antic şi ghirlande ţinute de amoraşi. Pictorul e mult mai natural în registrul suav, după cum ne-o dovedeşte fermecătorul *Popas în timpul fugii în Egipt*, unde domneşte o pace dumnezeiască. Fecioara naivă îşi distrează pruncul cu un ciorchine de struguri; peisajul e, în primele planuri, verde-gălbui, orizontul — albastru, şi aceste depărtări azurii ar putea trăda cunoaşterea picturii lombarde. Tabloul pare a fi fost pictat puţin după 1509, data capodoperei lui Gerard David: *Fecioara între fecioare* de la Muzeul din Rouen. Este perioada cea mai strălucitoare din cariera sa, cînd execută, din 1502 pînă în 1507, somptuosul altar al lui Jean des Trompes: *Botezul Domnului.*

În 1515, Gerard David e înscris ca maestru la Anvers, unde îl întîlneşte pe Quinten Metsys, şi contactul cu şcoala de aici, mult mai aparte decît cea din Bruges, nu pare a-l fi influenţat simţitor dacă judecăm după *Fecioara cu supa de lapte*, plină de afectare.

Afectare puerilă e şi în *Fetiţa cu pasărea moartă*, agreabilă lucrare a unui anonim, aflată la Muzeul din Bruxelles (v.p. 154).

Către Anvers, pe atunci în plin avînt, şi nu către Bruges, al cărui comerţ a avut mult de suferit de pe urma înnisipării portului şi unde pictorul Isenbrant din Haarlem e aproape singurul continuator al tradiţiei, trebuie să ne întoarcem privirile la începutul secolului al XVI-lea. Aici întîlnim trei pictori care, din felurite motive, merită cea mai mare atenţie: Quinten Metsys, Joachim Patenir şi Jan Gossaert, cunoscut şi sub numele de Mabuse.

Quinten Metsys, fiu de fierar născut la Louvain în 1465, e cel mai vîrstnic dintre ei şi, de asemenea, cel mai legat de vechea şcoală: în anumite privinţe, prin darurile sale de observator calm, îl continuă pe Jan van Eyck, dar, stabilit la Anvers în 1491, intră în relaţii strînse şi cu Erasmus a cărui influenţă asupra pictorilor vremii a fost studiată de Georges Marlier. Umanistul înfăţişat la lucru îl cumpăneşte, într-un frumos diptic, pe un alt umanist, Pierre Gilles. Thomas Morus l-a celebrat pe Quinten într-un poem. Ei se interesează de pictură îndeosebi în funcţie de ideile lor sociale şi filozofice şi tind să o îndrume atît către pictura de gen, cît şi către cea de satiră. *Cămătarul şi soţia sa* ţine de ambele categorii, iar în imobilitatea personajelor, în redarea minuţioasă a obiectelor, se regăsesc preocupările vechii picturi flamande.

Satiricul a mers şi mai departe; l-au atras figurile groteşti ale lui Leonardo da Vinci şi în unele lucrări ale sale se simte influenţa lui Hieronymus Bosch, mai ales cînd Metsys populează un peisaj al prietenului său Patenir cu personaje din *Ispitirea Sfîntului Anton.* Totuşi, prietenul umaniştilor (Metsys) rămîne mult mai raţional decît maestrul halucinant din 's Hertogenbosch.

La mai tinerii Jan van Hemessen şi Marinus van Reymerswael, filo-

GERARD DAVID
FECIOARA MARIA ŞI PRUNCUL ISUS, SF. MAGDALENA ŞI DONATOAREA MADELEINE CORDIER; VOLEURILE ALTARULUI LUI JEAN DES TROMPES. PE LA 1502-1507. MUZEUL COMUNAL, BRUGES

JOACHIM PATENIR SAU PATINIR. 1475/80-1524. FUGA ÎN EGIPT. PE LA 1520. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, ANVERS

JOACHIM PATENIR ŞI QUINTEN METSYS. ISPITIREA SF. ANTON. PE LA 1520. PRADO, MADRID

JAN GOSSAERT, ZIS MABUSE. 1478?-1533/36. DOUĂ PORTRETE DE DONATORI. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

JAN GOSSAERT. PORTRETUL ISABELEI DE AUSTRIA, SORA LUI CAROL QUINTUL, ÎN CHIP DE MAGDALENĂ MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN BRUXELLES

JAN GOSSAERT. DANAE. 1527. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

nul de satiră socială e de o virulență deosebită. Documentele arată că cel de-al doilea a fost condamnat pentru că participase la acțiunile iconoclaștilor, ceea ce, pentru un pictor, e destul de ciudat. Cu el sîntem departe de spiritul moderat al lui Erasmus. La sentimentul nedreptăților omenești s-a adăugat fanatismul religios, dînd naștere unei arte de extremă vehemență: *Perceptorul de impozite* de la Londra e o caricatură crudă, singularizată de altfel prin bizarele pălării ale celor două personaje.

L-am văzut pe Quinten Metsys îmbogățind un tablou al lui Joachim Patenir, destul de nepriceput în pictarea personajelor de care nici nu avea de altfel nevoie, atît de mici apăreau în tablourile sale. În schimb, acest wallon din Bouvignes, stabilit însă și el la Anvers, unde îl găsim ca maestru în 1515 și unde moare în 1524, a fost un foarte mare, un extraordinar peisagist. Desigur, în regiunea Dinant, de unde era originar, se zăresc stînci cu forme stranii, ireale. Dar chiar admițînd impulsul naturii înconjurătoare, pictorul l-a condensat, l-a contractat. Abundă pietrele străpunse, ascuțite, casele, totul dispus în genere pe planuri orizontale paralele cu baza panoului, ca și cum Patenir s-ar fi temut permanent că nu sînt destule. Din acest motiv peisajele lui n-au niciodată aparențe firești și cîmpenești, dar i se impun spiritului. Partea anterioară e saturată de verdeață, iar planurile depărtate sînt foarte albastre. Alteori, orizontul e barat de o linie acvatică și lumina se răsfrînge în apă între două țărmuri: *Styxul*, unde Caron plutește în barca sa, în vremea ce o învăpăiere de incendiu străpunge bezna.

Fie că șocul Renașterii a ajuns pînă la ei destul de atenuat, fie că au avut o personalitate destul de puternică pentru a-l suferi fără urmări, un Metsys, un Patenir n-au fost abătuți prea mult din drumul lor. Nu același lucru se poate spune despre cei denumiți manieriștii din Anvers, al căror

cap de rînd e desigur Jan Gossaert zis Mabuse. Născut la Duurstede, lîngă Utrecht, mai degrabă decît la Maubeuge, cum s-a crezut mult timp, e maestru la Anvers în 1503 şi-l însoţeşte în Italia pe Filip de Burgundia, unul din bastarzii lui Filip cel Bun, care-l însărcinează să copieze statui şi monumente antice. Îi rămîne credincios şi intră la moartea lui, în 1524, în slujba nepotului său Adolf de Burgundia. Gossaert, care s-a bucurat de o mare faimă în rîndurile contemporanilor săi şi a exercitat o foarte mare influenţă, s-a italianizat în întregime. Tablourile sale sînt încărcate cu arhitecturi de factură antică şi evocă uneori o lume de marmură. Unul dintre cele mai bune este acela din Pinacoteca de la München, care înfăţişază, într-o rotondă cu colonadă, o Danae şezînd, cu un sîn dezgolit care primeşte ploaia de aur. Tînăra are farmec, în ciuda tenului trandafiriu voit convenţional, iar raportul dintre metalul strălucitor şi rochia de un albastru viu e îndrăzneţ. Gossaert a multiplicat pe de altă parte nudurile cu erotismul oarecum insistent dar rece, propriu manieriştilor, şi care azi constituie o atracţie pentru noi: atitudini complicate, încolăciri de picioare. În tabloul său *Neptun şi Amfitrita* (Berlin) nu se mulţumeşte să reproducă compoziţia unei gravuri în cupru a lui Dürer, pe care îl şi cunoaşte de altfel în cursul călătoriei întreprinse de acesta în Ţările de Jos. Ca toţi pictorii din ţara sa, rămîne un excelent portretist, capabil să dea căldură figurilor sale de femei: Isabeau, sora lui Carol Quintul, pe care a înfăţişat-o în chip de Magdalenă, sau Jacqueline de Burgundia, strălucitoare de tinereţe. Aici se arată egalul înaintaşilor săi. Printre aceşti artişti anversieni prin naştere sau adopţie, nu pot să nu fie citaţi Joos van Cleve, identificat cu Maestrul Morţii Mariei şi, din generaţiile următoare, Frans Floris, denumit foarte pompos Rafaelul flamand, şi Bartholomäus Spranger.

JAN GOSSAERT. PORTRET DE FATĂ (JACQUELINE DE BURGUNDIA?). NATIONAL GALLERY, LONDRA

QUINTEN METSYS. 1465-1530. CĂMĂTARUL ŞI SOŢIA LUI. 1514. LUVRU, PARIS

MARINUS VAN REYMERSWAELE. 1495?-1567. PERCEPTORUL DE IMPOZITE. NATIONAL GALLERY, LONDRA

MARTIN VAN HEEMSKERCK. 1498-1574. PORTRETUL ANNEI CODDE. 1529. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

LUCAS VAN LEYDEN. 1494?-1533. LOT ŞI FIICELE SALE. LUVRU, PARIS

ANONIM (JUAN DE FLANDRA?). FETIŢA CU PASĂREA MOARTĂ. PRIMUL PĂTRAR AL SEC. AL XVI-LEA. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

Bernard van Orley era bruxellez şi marele său titlu de glorie este de a fi compus minunate cartoane de tapiserie, desigur cele mai bune din epocă, în care se menţine o dreaptă cumpănă între tablou şi pictură (mai ales suita *Vînătorile lui Maximilian*). Acest geniu al compoziţiei nu se regăseşte în tablouri, dar în ciuda aparentei contradicţii dintre arta portretului şi rigorile decorative ale tapiseriilor, şi el excelează în cea dintîi, fie că e vorba de medicul *Joris van Zelle* reprezentat la masa lui de lucru, sau de Guvernatoarea Ţărilor de Jos, Margareta de Austria, protectoarea sa, al cărei chip lipsit de frumuseţe e încadrat într-o bonetă strictă şi un guler rotunjit cu pliuri geometrice ce o fac să semene cu o călugăriţă.

În nordul Ţărilor de Jos, marele propagator al italienismului este Jan Scorel care, de altfel, fusese elevul lui Gossaert pe cînd acesta se afla la Utrecht. Scorel, născut pe la 1495 lîngă Alkmaar, a murit la Utrecht în 1562, după ce a călătorit în Italia şi chiar prin Locurile Sfinte. Uneori portretele sale sînt greu de deosebit de cele ale cîtorva artişti învecinaţi. Portretul unui şcolar în costum gri închis, cu beretă roşie, pe fond verde deschis atrage prin aerul său de tinereţe şi oferă, datată din 1531, o inscripţie în spirit umanist. Italianismul lui Scorel se prelungeşte la Haarlem cu Martin van Heemskerck care a trăit trei ani la Roma şi ale cărui desene sînt un preţios izvor de informaţii asupra topografiei şi antichităţilor acestui oraş. Şi în cazul portretelor sale ne întîmpină aceeaşi dificultate de interpretare ca la portretele lui Scorel. Frumoasa efigie a *Annei Codde*, soţia lui Pieter Bicker, de la Rijksmuseum din Amsterdam, îi e contestată de un expert ca Hoogewerf şi atribuită unui oarecare « Maestru al portretelor familiei Bicker ».

În torentul unui italianism uneori slab asimilat, artistul cel mai ori-

ginal şi care-şi păstrează cel mai bine vederile proprii e probabil Lucas van Leyden, elev al lui Cornelis Engelbrechtsz, demn, la rîndul său, de toată consideraţia. În 1521, Lucas locuieşte la Anvers, unde Dürer îl prinde într-un desen. Dar întîlnirea lor nu e prea semnificativă, deoarece Lucas van Leyden era de mult admiratorul, şi uneori imitatorul marelui german. A murit la Leyda în 1533, lăsînd o operă gravată într-o uluitoare tehnică în dălţiţă şi acvaforte, în care a ştiut, în genere, să-şi salveze originalitatea atît faţă de maeştrii germani cît şi de cei italieni. Cît despre tablourile sale, ele sînt puţin numeroase, dar de o rară calitate. Printre ele se numără o *Judecată de Apoi* rămasă la Leyda şi în care nu aflăm dedesubturile neliniştitoare ale lui Bosch, cîteva tablouri de gen şi un tablou biblic, *Fiicele lui Loth*, de o extremă preţiozitate, într-un colorit bazat pe un acord de albastruri cu un roşu cinabru.

Răspîndirea unui nou stil în Ţările de Jos atît în ce priveşte influenţa italiană cît şi căutările locale, a fost în mare măsură înlesnită de comerţul cu stampe. Omul a cărei acţiune a fost, în acest sens, hotărîtoare se numeşte Hieronymus Cock, care, după o şedere la Roma, s-a înapoiat la Anvers şi a deschis magazinul «La cele patru vînturi». Aici a intrat în 1550 tînărul Pieter Bruegel, el însuşi elev al unui personaj istoriceşte foarte important, Pieter Coecke van Alost, care trăise multă vreme în Italia şi îi tradusese pe Serlio şi pe Vitruvius. Ajuns maestru în 1551, tînărul Pieter Bruegel pleacă în Italia, desenînd în drum, cu o măiestrie de pe acum deplină — nu avea decît 25—30 de ani — peisajele alpestre pe care le străbătea. A reintrat apoi în slujba lui Hieronymus Cock, pentru care lucrau o mulţime de desenatori şi de gravori de toate tendinţele după desenele unor artişti foarte diferiţi. Cu

BERNARD VAN ORLEY. 1488?-1542. PORTRETUL MEDICULUI JORIS DE ZELLE. 1519. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

BERNARD VAN ORLEY. PORTRETUL MARGARETEI DE AUSTRIA. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

JAN SCOREL. 1495?-1562. PORTRETUL UNUI TÎNĂR ÎNVĂŢĂCEL. 1531. MUZEUL BOYMANS ROTTERDAM

PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÎN. 1525?-1569. VÎNĂTORI ÎN ZĂPADĂ; IANUARIE. (DETALIU). 1565. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA

BRUEGEL CEL BĂTRÎN. NUMĂRĂTOAREA DE LA BETLEEM (DETALIU). 1566. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

BRUEGEL CEL BĂTRÎN. PARABOLA ORBILOR. 1568. MUZEUL NAŢIONAL, NEAPOLE

această ocazie s-a familiarizat Bruegel cu Bosch.

Tablourile cert datate ale lui Bruegel nu apar decît destul de tîrziu, în 1558, dar de atunci se succed, din abundenţă şi semnate, pînă la moartea sa din 1569.

Multă vreme reputaţia i s-a întemeiat pe o eroare parţială dovedită de cele două porecle ce i s-au dat: Bruegel al ţăranilor şi Bruegel cel ghiduş. Cu siguranţă că tocmai ghiduşia aceasta i-o căutau majoritatea cumpărătorilor, nicidecum însă Peter Paul Rubens care posedă, după inventarul său, douăsprezece tablouri de Bruegel, printre care grisaiul *Moartea Fecioarei Maria*. Ceea ce nu înseamnă că ghiduşia n-ar exista într-un mare număr de lucrări. Cu excepţia cîtorva tablouri ca *Margot nebuna* (Muzeul Mayer van den Bergh, Anvers), aluzie aproape evidentă la tragismul epocii — căci nu trebuie să uităm că Bruegel locuia încă la Anvers pe vremea cînd începeau grozavele represalii ale ducelui de Alba —, e deseori bine dispus. Elementul popular este, la el, mai accentuat decît la Bosch şi mult mai des decît el, a reprezentat proverbe, această înţelepciune hîtră a popoarelor.

Comparat însă cu Bosch, izbeşte de la început faptul că Bruegel e mult mai pictor, în sensul rafinat în care-l înţelegem azi. Ochiul lui e sensibil la acorduri de tonuri aproape muzicale: roz, alb, negru în *Ţara trîntorilor*; brun, gri, vermilion în *Căutătorul de cuiburi*. A adoptat uneori o compoziţie dispersată, cu numeroase personaje formînd grupuri separate şi reunite doar prin culoare. Exemple: *Uciderea pruncilor* (Viena), *Numărătoarea de la Betleem*, *Lupta dintre Post şi Carnaval* (Viena), care impun o «lectură» răbdătoare şi minuţioasă.

Era chiar genul de compoziţie al lui Bosch, care-şi plasa şi el linia orizontului foarte sus, ca să-şi poată cuprinde întreaga lume în tablou. Dar Bruegel aplică pro-

cedeul mult mai puţin elementar, adică priveşte scena de la mare înălţime, ceea ce îi îngăduie să elimine aproape total eclipsarea reciprocă a personajelor; le aşază însă impecabil în perspectivă, ceea ce îi permite să sporească prin racursiuri efectul comic, mărind capul şi bustul în dauna părţii de jos a corpului. Rubens nu-i va uita învăţătura în *Chermesele* sale.

În peisaj, geniul său merge poate mai departe decît oriunde. Din acel sanctuar al lui Bruegel care e Muzeul din Viena, vom alege trei tablouri: *Vînători în zăpadă, Zi întunecată* şi *Întoarcerea turmelor* (toate din 1565, făcînd, desigur, parte dintr-o suită a Lunilor), şi îndeosebi primul: cerul e de un gri plumburiu, ca şi iazurile în care se reflectă, zăpada nu e albă de tot, ci uşor gălbuie; vînătorii şi cîinii lor, în contra luminii, păstrează încă, în veşmintele lor întunecate, rapelul tonului local, în vreme ce arborii din primul plan, desfrunziţi, se conturează într-un negru aproape pur, mai puţin pur totuşi decît cel al corbilor în zbor, iar în planurile îndepărtate, alţi arbori, ce nu şi-au pierdut încă toate frunzele, pun pete de un gri străveziu.

Astfel, istoria picturii din Ţările de Jos, în secolul al XVI-lea, se încheie cu un nume prestigios. Bruegel a avut cîţiva imitatori ca Grimmer, copişti foarte îndemînatici, ca fiul său, zis Brueghel al Infernului, dar pentru a regăsi la el în ţară un pictor de talia sa, într-un spirit, de altminteri, foarte diferit de al său va trebui să-l aşteptăm tocmai pe acel Peter Paul Rubens care colecţiona plin de sîrg tablourile unui predecesor demn de el însuşi. Şi atunci, la drept vorbind, nici nu va mai exista o artă a Ţărilor de Jos în genere, ci o artă a Ţărilor de Jos catolice şi o alta, foarte diferită, a Ţărilor de Jos protestante.

Regii catolici au atras în Spania numeroşi artişti din Nord. Protecţia lui Carol Quintul şi a lui

BRUEGEL CEL BĂTRÎN. ŢARA TRÎNTORILOR. 1567. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

BRUEGEL CEL BĂTRÎN. OSPĂŢUL DE NUNTĂ. PE LA 1568. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA

BRUEGEL CEL BĂTRÎN. DANS ŢĂRĂNESC. 1568. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA

BRUEGEL CEL BĂTRÎN. CAP DE ŢĂRANCĂ BĂTRÎNĂ. PE LA 1568. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

ANTHONIS MOOR. VAN DASHOORST, ZIS ANTONIO MORO. 1519-1575. PORTRETUL UNUI GENTILOM. 1561. MAURITSHUIS, HAGA

ANTONIO MORO. PORTRETUL DUCELUI DE ALBA. PE LA 1549. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

ANTONIO MORO. PORTRETUL LUI HUBERT GOLZIUS, ISTORIOGRAFUL LUI FILIP AL II-LEA. 1576. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

Filip al II-lea se va îndrepta, dimpotrivă, către italieni. Totuşi s-au menţinut raporturi foarte strînse cu Flandra, unul dintre cele mai înfloritoare state ale imensului imperiu. Astfel, olandezul Anthonis Moor (sau Moro) van Dashoorst va deveni creatorul genului portretistic spaniol. Protectorii săi, cardinalul Granvelle şi ducele de Alba, i-l prezintă lui Carol Quintul şi prinţului Filip, cu ocazia vizitei lor la Bruxelles, în 1549. Trimis un an mai tîrziu în Portugalia, face numeroase portrete acolo, ca şi în Spania, pe care o străbate tot atunci.

O şedere la Londra îi permite să-şi rafineze şi mai mult arta în contact cu portretele lui Holbein. Şi fără îndoială, Moor e, alături de acesta, unul din cei mai pătrunzători portretişti ai tuturor timpurilor. Faptul e evident în *Ducele de Alba*, teribilul şi sîngerosul căpitan al Flandrei, portret a cărui artă e gravă, sumbră, izbitoare, demnă de modelul său. Această capodoperă e comparabilă cu o altă capodoperă de implacabil adevăr, portretul Mariei Tudor: demonul Nordului după demonul Sudului!

În sfîrşit, pictorul din Utrecht a intrat în slujba lui Filip al II-lea, căruia, după victoria de la Saint-Quentin, în 1557, i-a făcut portretul în armură, şi care i-a dat un atelier în Alcázar-ul din Madrid. Devine atunci Antonio Moro. Totuşi, originea sa îl face suspect în ochii Inchiziţiei. Se va întoarce în Ţările de Jos unde află protecţia noului guvernator, Margareta de Parma. Antonio Moro rămîne în istorie ca un maestru din şcoala spaniolă în aceeaşi măsură ca şi din şcoala olandeză, dacă nu, în definitiv, ca un cosmopolit, figură tipică a Europei principilor, străbătută de curente culturale internaţionale, agitată de frămîntări tragice. Succesorii săi în portretul de curte, în Spania, vor fi portughezul Sánchez Coelho şi castilianul Pantoja de la Cruz.

În Spania Renașterii, plină de străini și în care înfloresc manierismul italian al artiștilor de la Escorial și romantismul neerlandez, se fac eforturi în căutarea unui prim accent cu adevărat spaniol. S-ar zice că l-am putea găsi la pictori religioși ca Juan de Juanes și Luis de Morales. Totuși ei sînt foarte italianizanți. Morales, din Badájoz, care și-a făcut ucenicia la Sevilla, marele port de unde vor pleca atîtea imagini pioase pentru cei ce converteau Americile, a dobîndit o largă popularitate ce i-a adus titlul de «d i v i n». Cucernicia mulțimilor spaniole s-a recunoscut în Madonele sale înlăcrămate.

Și s-a putut remarca, desigur, că toată această producție iconografică a coincis cu marea mișcare a misticilor și că Morales fusese compatriotul celebrului ascet din Estremadura, San Pedro de Alcántara, și prieten cu feluriți sfinți și doctori. Religiozitatea populară spaniolă prin urmare însuflețește imaginile divinului Morales în ciuda aerului lor vag leonardesc. Înduioșătoare prin contururile delicat umbrite, prin blîndețea maternă și patosul lor facil, ele anunță șirul de *Purísimas* al marelui sevillan Murillo.

Coelho sau, în spaniolă, Coello, e un artist portughez, elev al lui Moro la Bruxelles, care i-a succedat maestrului său ca portretist oficial al Curții. Una din cele mai bune lucrări ale sale e portretul infantei Isabel Clara Eugenia pe care, împreună cu infanta Catalina, Filip al II-lea a avut-o de la regina Isabelle de Valois. Prințul le-a purtat celor două fiice ale sale, îndeosebi Isabelei, cea mai gingașă afecțiune, după cum se vede din corespondența purtată cu ele și care ni s-a păstrat, scrisori de o amabilitate nesilită și amuzată, ce nu ne pot împiedica să nu medităm la prefacerile neașteptate ale unui suflet atît de întunecat. Portretele lui Coello reînvie în fața noastră personajele Curții lui Filip al II-lea, bogată în mistere și în drame.

LUIS DE MORALES. 1500?-1586 MARIA CU ISUS MORT (PIETÀ). ACADEMIA SAN FERNANDO, MADRID

LUIS DE MORALES. FECIOARA ȘI PRUNCUL. PE LA 1570. PRADO, MADRID

ALONSO SÁNCHEZ COELLO. 1531/32-1588. INFANTA ISABELA, FIICA LUI FILIP AL II-LEA. 1579. PRADO, MADRID

DOMENIKOS THEOTOKOPOULOS, ZIS EL GRECO. 1541-1614. FECIOARA MARIA; DETALIU DIN «SFÎNTA FAMILIE». SPITALUL TAVERA, TOLEDO

EL GRECO. PORTRETUL CARDINALULUI INCHIZITOR DON FERNANDO NIÑO DE GUEVARA. PE LA 1598. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

EL GRECO. PORTRETUL UNUI NECUNOSCUT. ÎNTRE 1584 ŞI 1594. PRADO, MADRID

Printre numeroşii artişti străini care au venit în Spania în perioada construirii Escorialului, cretanul Domenikos Theotokopoulos, mai tîrziu zis El Greco, era unul din cei mai ciudaţi. Drumurile sale îl duseseră la Veneţia, apoi la Roma: acest peregrin mediteranean străbătuse deci şi stiluri diverse; era un baroc, purtător al unui îndepărtat mesaj oriental şi care, la capătul odiseei sale, în Toledo, avea să-şi găsească, în sfîrşit, patria ideală şi să devină unul din cei mai profunzi interpreţi ai sufletului castilian. A tratat deseori tema Sfintei Familii, care i-a îngăduit să asocieze amintirii icoanelor bizantine o voinţă pur barocă de a combina în diferite grupări plastice atitudinile atente ale sfintelor persoane în jurul graţiei răsfăţate şi luminoase a Pruncului. Trebuie de aceea să ţinem seama, în operele lui El Greco, de diversele elemente de cultură care-i alcătuiesc geniul fără a rămîne separate în el, ca straturile geologice dintr-un teren străvechi, ci exercitîndu-şi efectele contradictorii sau convergente într-o necontenită acţiune dramatică.

Refuzat de Filip al II-lea şi ignorat de Filip al III-lea, străinul stabilit la Toledo a fost totuşi primit de elita acelui oraş imperial şi a făcut portretele principalelor personaje, pînă şi ale celor mai puternice, ca înspăimîntătorul *Don Fernando Niño de Guevara*, preşedinte, pe atunci, al Sfîntului Oficiu din Toledo, mai apoi Inchizitor general. Nimic mai fascinant decît chipurile lui El Greco. Cele ale madonelor sale sau ale altor femei, sfinte ori profane, au o notă obsesivă. Portretele de bărbaţi relevă puterea sa de pătrundere psihologică; sînt prin urmare net individualizate. Subiectivitatea autorului îşi pune totuşi pecetea, deformînd trăsăturile prin asimetrii dureroase şi fixînd privirea într-o enigmatică încremenire de nelinişte şi melancolie.

Parohul de la Santo Tomé i-a comandat enoriaşului său El Greco,

printr-un foarte precis protocol din 1586, un tablou consacrat minunii ce se înfăptuise odinioară cu prilejul morții unui pios cavaler, contele de Orgaz. Sfîntul Ștefan și Sfîntul Augustin se pogorîseră din cer ca să-l îngroape cu mîinile lor.

Și la această scenă miraculoasă asistă preoții oficianți și gentilomii așezați unul lîngă altul într-o hieratică solemnitate. Deasupra lumii celor vii, sufletul răposatului dobîndește gloria. Astfel, rigiditatea înzăuată a morții, mișcarea unei drame supranaturale, atitudinea contemplativă a vieții și, în sfîrșit, delirantele splendori ale sferei nevăzute își orînduiesc contrastele.

Secretul lui El Greco s-a identificat cu secretul Toledo-ului. Fața orașului, redusă la o schemă simbolică, revine în mai multe din lucrările sale, ca însăși cheia întregii opere. Nu l-a reprodus fidel, ci, cum a mărturisit el însuși în cîteva rînduri scrise, i-a deplasat voit podurile și monumentele pentru a compune silueta unui oraș imaginar, care, sub furtună, capătă un aer fantastic. A creat, pornind de la Toledo, ideea de Toledo.

Toledo-ul se regăsește și în *Laocoon*, subiect antic a cărui alegere e încă una dintre surprizele pe care ni le rezervă acest geniu extraordinar. Subiectul acesta îi dă însă un nou prilej de a-și manifesta gustul din ce în ce mai intens pentru răsucirile monstruoase, pentru formele exagerate, pentru acele furtuni plastice instaurate de baroc și pe care, mai violent chiar decît cei mai mari creatori ai barocului, le-a împins pînă la cel mai dramatic și imposibil exces. El Greco, în vremea sa, a fost, neîndoielnic, apreciat; apoi a căzut în uitare, nu era decît un nebun. În sfîrșit, i s-a ivit gloria, fascinantă. Soarta i-a fost deci capricioasă, ca și aventura, ca și opera sa. El Greco e geniul ajuns la cel mai înalt grad al arbitrarului. E singularitatea însăși, singularul absolut.

EL GRECO. ÎNMORMÎNTAREA CONTELUI DE ORGAZ (DETALIU). 1586. BISERICA SANTO TOMÉ, TOLEDO

EL GRECO. VEDERE DIN TOLEDO PE TIMP DE FURTUNĂ. 1608. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

EL GRECO. LAOCOON. PE LA 1610. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

MICHELANGELO MERISI, ZIS CARAVAGGIO. 1573-1610. BACCHUS. PE LA 1589. UFFIZI, FLORENŢA

CARAVAGGIO. CHEMAREA SF. MATEI (FRAGMENT). PE LA 1597. BISERICA SAN LUIGI DEI FRANCES I, ROMA

CARAVAGGIO. MADONA DIN LORETO (DETALIU). BISERICA SF. AUGUSTIN, ROMA

Apariţia lui Caravaggio a fost în istoria picturii europene un eveniment neaşteptat, comparabil doar cu cariera lui Masaccio. Ca şi acesta, Caravaggio a murit de tînăr şi în plină creaţie. În cei cîţiva ani ai activităţii sale romane (către 1590—1606) a provocat un şoc şi a creat o modă fără de care nu se poate explica naşterea unui curent artistic irezistibil, cel al *tenebrosi*-lor sau luminiştilor căruia îi aparţin, din Spania şi pînă-n Olanda, cîţiva dintre cei mai mari maeştri din secolul al XVII-lea.

Nici o operă nu poate fi atribuită tinereţii milaneze a pictorului; se întrevede doar influenţa pe care o vor fi exercitat asupra lui anumiţi gravi luminişti lombarzi. La Roma, unde a rupt-o repede cu un maestru convenţional, Cavaliere d'Arpino, cîţiva cunoscători i-au preţuit micile tablouri, cel mai adesea busturi, scene de gen sau subiecte religioase şi mitologice, compuse într-un spirit «naturalist». În 1590, cardinalul Del Monte i-a înlesnit obţinerea comenzii pentru capela San Matteo de la biserica San Luigi dei Francesi; din acest moment Caravaggio s-a îndreptat spre marea pictură religioasă, căreia i se va consacra aproape exclusiv. Dar compoziţiile sale au fost constant refuzate sau au trebuit să fie refăcute. Ca om, era violent, agitat, cu toane; şi-a făcut curînd duşmani, a luat parte la încăierări şi a avut de-a face cu poliţia. Întemniţat în 1603, fuge din Roma în 1606. Ultimii patru ani din viaţă şi-i petrece în Sicilia, în Malta, la Neapole, unde iau naştere, pictate în grabă, altare monumentale (*Cele şapte lucrări ale milosteniei; Biciuirea lui Cristos; Tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul; Înmormîntarea Sfintei Lucia*), Fugar, rănit, minat de malarie, artistul a murit tragic lîngă Neapole, la 37 de ani, lăsînd o operă relativ redusă, dar de o imensă forţă de sugestie.

Amănuntele triviale pe care Caravaggio le acumula, cu scopul evident de a şoca (picioarele goale şi murdare ale unui ţăran în *Madona*

din Loreto, cadavrul umflat al Fecioarei din *Adormirea* de la Luvru) au întreţinut legenda «naturalismului» său în aceeaşi măsură ca şi subiectele scenelor sale de gen *(Prezicătoarea, Trişorii)* sau travestiul aproape picaresc din *Bacchus, Narcis, Eros*. . . Dar nu-l interesează atît « observaţia » cît realitatea corpurilor, a maselor, a volumelor. Faimosul său *Coş cu fructe* (Milano, Ambrosiana), detaliu, poate, decupat dintr-o operă pierdută, e mult mai mult decît o simplă descriere de obiecte: materialitatea, echilibrul lui sînt extraordinare.

Această pictură riguroasă şi gravă dezvoltă un minunat mijloc de transfigurare poetică: lumina. În picturile religioase din perioada romană, eclerajul lateral, aspru şi direct, în puternic contrast cu zone de umbră neagră, defineşte o lume « nocturnă » făcută anume parcă pentru emoţia religioasă; mai difuză şi parcă neliniştită, lumina din picturile de altar din ultima perioadă le intensifică agitaţia sfîşiată *(Învierea lui Lazăr*, Messina).

De la tablourile luminoase ale începuturilor sale, Caravaggio a cunoscut astfel o evoluţie fără echivalent. Niciodată n-a acceptat, din indolenţă, o formulă convenţională. Radiografiile mai multor picturi religioase relevă modificări impuse, desigur, de comanditari; dar originalitatea sa izbucneşte totdeauna. Tendinţa de a decupa puternic formele în spaţiu ajunge uneori la un « iluzionism » greoi *(Convertirea Sfîntului Pavel)*; dar aceasta nu-i decît un aspect al unei arte centrate asupra unei realităţi umane, populare şi chiar vulgare, care înzestrează chipurile, atitudinile şi lucrurile cu o atare demnitate, încît departe de a vedea în ea desfăşurarea unui soi de impudoare profană, unii au fost înclinaţi să găsească aici ilustrarea unei atitudini religioase, aceea a propovăduirii directe şi omeneşti a unui sfînt ca Filippo Neri.

CARAVAGGIO. TÎNĂRĂ FEMEIE CÎNTÎND LA LĂUTĂ. ERMITAJ, LENINGRAD

CARAVAGGIO. DAVID CU CAPUL LUI GOLIAT. PE LA 1605. GALERIA BORGHESE, ROMA

ATRIBUIT LUI CARAVAGGIO. CÎNTĂREŢ LA LĂUTĂ. GALERIA SABAUDA, TORINO

ORAZIO GENTILESCHI. 1563-1640? CÎNTĂREAŢA LA LĂUTĂ. COLECŢIA LIECHTENSTEIN, VADUZ

VALENTIN DE BOULLONGNE. 1591-1634. CÎRCIUMA. 1620-1625. LUVRU, PARIS

HENDRIK TERBRUGGHEN. 1588-1629. FLAUTISTUL. 1621. GEMÄLDEGALERIE, KASSEL

Caravaggio nu formase, la drept vorbind, o şcoală; cei menţionaţi ca discipoli ai săi adesea nici nu l-au cunoscut ori sînt mai vîrstnici ca el. « Caravaggismul » e cînd maniera tenebroasă (eclerajul prin « fereastră de beci »), cînd o anume pictură de gen sau de natură moartă, cînd un nou sentiment al volumelor sau un repertoriu de motive. . . Dar, într-un fel sau altul, şi fără nici o doctrină constituită, această revoluţie şi-a pus pecetea pe tot ce-a fost mai bun în pictura europeană din secolul al XVII-lea, influenţîndu-i, indirect şi în grade diferite, pe Velázquez, Rembrandt sau Vermeer.

Toscanul Orazio Gentileschi s-a aflat cîtăva vreme sub influenţa imediată a maestrului. Dar acest pictor de formaţie manieristă n-a uitat cu totul coloritul clar şi cretos, precizia liniară şi drapajul greu al florentinilor. După ce a plecat din Roma în Le Marche (1617–1621), la Genova, Paris şi, în fine, Londra, componentele conservatoare ale artei sale au devenit treptat precumpănitoare.

Veneţia a primit, prin intermediul lui Carlo Saraceni, un caravaggism oarecum devitalizat, mai facil şi mai convenţional. Neapolul a accentuat stilul tenebros şi naturalismul izbitor (Ribera; v.p. 158), dar i-a deschis şi naturii moarte caravaggiste calea către Spania. Chiar la Roma, Manfredi, cel mai credincios discipol, specializat în genul anecdotic, şi-a răspîndit o versiune proprie de caravaggism în rîndurile tinerilor transalpini. Printre ipostazele provinciale curioase ale caravaggismului trebuie să-l cităm pe Giovanni Serodine, colorist viu, cu tuşă vibrantă. Şcoala a proliferat în Ţările de Jos graţie tenebrosistului ortodox Gerard van Honthorst şi graţie lui Hendrick Terbrugghen, a cărui carieră de timpuriu întreruptă lasă să se întrevadă o continuare organică a artei tînărului Caravaggio. Germanul Elsheimer, autorul unor ample peisaje nocturne de format mic, a inventat un caravaggism

de «cameră» din care ceva avea să i se transmită lui Rembrandt.

Printre francezii care la Roma alcătuiau un grup considerabil, Simon Vouet a avut un scurt moment caravaggist; dar trebuie să-l cităm mai ales, pe lîngă G. de la Tour (v.p. 192–193), pe Valentin de Boullongne, cunoscut prin scenele de gen cu figuri-bust prinse în acțiuni dramatice (*Trișorii*, Dresda; *Cîrciuma*, Luvru). Cîndva totuși în tinerețe s-a apropiat de Poussin (*Martiriul lui Procesius și Martinian*, Vatican). Culorile și maniera i-au fost apreciate chiar de cunoscătorii academizanți.

Tot caravaggismului și-a datorat și natura moartă autonomă primul său mare avînt european. Maestrul, care scandalizase lumea spunînd că pentru el o natură moartă frumoasă valorează cît un tablou cu figuri, o eliberase de servituțile decorative și o înzestrase cu o pondere nouă. De timpuriu, încă înainte de 1600, Neapolul, apoi Spania au găsit formula unei naturi moarte de o extremă epurare, simetrică, de o măreție captivantă (Sánchez Cotán, apoi Zurbarán). S-a vorbit de ascetism și chiar de mistică în fața concentrării profunde și a gravității acestor compoziții pure, lipsite aproape de indicații spațiale, unde cîteva obiecte își oferă volumele nude și intensa sugestie tactilă a suprafețelor lor.

În Țările de Jos, pictura de gen, sub lumină oblică, sau a meselor copios încărcate, a absorbit enorma capacitate descriptivă și virtuozitatea a două generații. Italia nu le putea opune decît *bambocciatele* romane și naturile moarte napolitane. Totuși la Bergamo, patria lui Caravaggio, Evaristo Baschenis, sensibil și cald, combină frumoase forme de instrumente muzicale într-un spirit apropiat de cel al marelui său compatriot. În Franța, cel mai atrăgător printre pictorii de naturi moarte epurate este Baugin a cărui artă nu e niciodată austeră grație fineței și armoniei tonurilor și formelor.

EVARISTO BASCHENIS. 1617-1677. INSTRUMENTE MUZICALE. ACADEMIA CARRARA, BERGAMO

BAUGIN. (CUNOSCUT PE LA 1630.) DESERTUL. LUVRU, PARIS

BAUGIN. CELE CINCI SIMȚURI. LUVRU, PARIS

FRANCISCO DE ZURBARÁN. 1598-1664. LĂMÎI, PORTOCALE ȘI TRANDAFIR. 1633. COLECȚIA CONTINI-BONACOSSI, FLORENȚA

JOSÉ DE RIBERA, ZIS LO SPAGNOLETTO. 1591-1652. SFÎNTUL PETRU. ERMITAJ, LENINGRAD

RIBERA. SCĂLÎMBUL. 1652. LUVRU, PARIS

RIBERA, SFÎNTA AGNETA ȘI ÎNGERUL. 1641. GEMÄLDEGALERIE, DRESDA

În prima parte a secolului al XVII-lea, geniul spaniol, prin esență realist și dramatic, își găsește o minunată șansă de exprimare în ampla mișcare caravaggistă și clar-obscuristă care, atunci, se răspîndește în întreaga Europă. Să notăm de altminteri că Caravaggio s-a născut în ducatul Milano, posesiune spaniolă. Marii valencieni Ribalta și Ribera își vor face cariera în Italia, în climatul caravaggesc cu care se împacă atît de bine tot amestecul de lirism plebeian, de naturalism dezlănțuit și de patos în care se complăcea Spania Contrareformei. Ribera, zis lo Spagnoletto, stabilit în viceregatul spaniol al Neapolelui, va fi unul dintre cei mai puternici maeștri ai acestei școli, europeană și totodată cu o puternică pecete hispanică, și elocința sa, bazată pe contraste de umbră și lumină, mușchi, plăgi sîngerînde, excelează în preamărirea sfinților și martirilor. A eroizat și cerșetorii zdrențăroși, atleții bătrîni și decrepiți și, obiect de predilecție al sarcasticului geniu spaniol, monștrii. Să nu uităm că picarescul e, în Spania Secolului de aur tîrziu, fața complementară a spiritualismului mistic. Don Quijote își ia tocmai rămas bun de la romanele cavalerești, și viața reală, cu cocioabele ei, îi oferă omului alte aventuri — aventurile vieții reale, alte drame — dramele cinismului, violenței și groazei.

Triumfă o formă cu totul nouă de religiozitate, care e populară trivială, feroce. E satisfăcută prin evocarea supliciilor, are nevoie de imagini vorbitoare și țipătoare. Acest cult al imaginilor e răspunsul Sudului latin la iconoclastia protestantă. Imagini ce pot fi de o somptuoasă și princiară strălucire ca și de un realism crud. Dar această religiozitate populară se împodobește uneori cu o aleasă delicatețe și o sfiiciune fascinant de naivă și, am spune, pătimașă.

Școala sevillană va exprima și ea, alături de cea valenciană, un sentiment curat spaniol și eliberat de toate influențele străine. Unul din cei mai glorioși maeștri ai

săi e Murillo. La el se regăsește același contrast, tipic geniului popular spaniol, dintre un naturalism extrem de concret și un idealism împins pînă la vis și la extaz. Idealism, repetăm, aflat la nivelul pioșeniei populare și care ne poate apărea ca o sensibilitate dulceagă și facilă, gen Saint-Sulpice. Și totuși Murillo e un mare pictor, dotat cu o virtuozitate pur andaluză, care nu e totdeauna de un gust desăvîrșit, dar al cărui farmec impur e cu neputință să nu-l savurăm. De aceea e atîta grație într-o pînză ca *Tînăra fată și «dueña» sa*, pe care ni le închipuim jucîndu-și rolul într-o *comedia* din epocă.

Dar personalitatea lui Murillo ne impresionează tocmai prin naturalismul său. În *Bucătăria Îngerilor* (Luvru) îl găsim pe adevăratul și marele Murillo sau în scenele sale cu copii zdrențăroși și cu cerșetori, scenele de stradă, cu putrniece opoziții de umbră și lumină. E de înțeles succesul pe care, alături de *Madonele* lui prea suave și în contrast cu ele, l-au dobîndit în toată Europa aceste imagini ale unei Spanii picarești, plebeiene și pitorești.

E de înțeles și înrîurirea pe care această Spanie a putut-o avea asupra realiștilor și naturaliștilor francezi din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ajunge să privim *Băiatul cu cîinele* ca să ne dăm seama de lecția pe care aveau s-o urmeze Courbet și, în tinerețe, Manet. Ei au învățat de la spanioli o anumită concepție a realității, după care artistul nu se mulțumește să reprezinte lucrurile așa cum sînt, ci le accentuează, le reliefează, le subliniază urîțenia, mîrșăvia sau minciuna. Nici o judecată morală, nici o compătimire. Întrezărim însă în ele o aspră mulțumire.

Caravaggism și clarobscur există și la Zurbarán, dar fără impetuozitate barocă, și ceea ce-l caracterizează e stilul, lipsa de patos, un simț extraordinar al liniei și al volumului, un hieratism grav și tăcut. Forța dramatică

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO. 1618–1682. FATĂ CU DUEÑA SA. 1665-1675. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

MURILLO. MICUL CERȘETOR. 1645-1655, LUVRU, PARIS

MURILLO. BĂIATUL CU CÎINELE. PE LA 1650-1660. ERMITAJ, LENINGRAD

FRANCISCO DE ZURBARÁN. 1598-1664. SF. PETRU APĂRÎND ÎN FAŢA SF. PETRU NOLASCUL. 1629. PRADO, MADRID

ZURBARÁN. SFÎNTA CASILDA. 1638 — 1642. PRADO, MADRID

ZURBARÁN. SF. FRANCISC DIN ASSISI. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

din *Apariţia Sfîntului Apostol Petru* e, în teribila ei ciudăţenie, nespus de laconică. Vezi explodînd aici albul acela contrastat, intens şi sculptural care e invenţia caracteristică, legendară, a geniului lui Zurbarán. « Şi-n Zurbarán, călugări cu albe rase-n umbră . . . » (Th. Gautier).

Spiritul cucerniciei populare i-a inspirat lui Zurbarán o întreagă suită de sfinte care nu-s altceva decît vioaie şi fermecătoare andaluze — ţărănci ori doamne din societate — sau chiar eroine din comediile lui Lope de Vega. Deghizările lor locale uimesc prin amploare, pondere, graţie şi fantezie. Astfel o reprezintă pe *Sfînta Casilda*, fiica unui rege maur, aducîndu-le pîine credincioşilor pe care tatăl ei îi ţinea în captivitate; printr-o minune, bucăţile de pîine se prefac într-un buchet de trandafiri.

Blîndul, giottescul sfînt Francisc din Assisi ia, în iconografia spaniolă, un aer tragic. În Creta, pe vremea cînd El Greco îşi petrecea acolo tinereţea, ortodocşii şi catolicii îl adorau în egală măsură, şi El Greco îi va păstra o dragoste deosebită şi-l va picta în extazul schimniciei sale. Ca şi Zurbarán. Acesta e corespondentul, în pictură, al marii literaturi mistice şi ascetice a Spaniei. Aşa cum doamnele franceze din secolul al XVIII-lea aveau să ceară să fie pictate în chip de divinităţi mitologice, doamnele moderne din Secolul de aur spaniol cereau să fie pictate cu atribute de sfinte şi nu putem rămîne indiferenţi la fermecătoarea drăgălăşenie a sfintelor atît de feminine, prea feminine, ale lui Zurbarán; dar există şi cealaltă faţă a sufletului religios spaniol, meditaţia asupra morţii, strigătul însingurării către absolutul divin.

Una din primele sale serii de decoraţii mînăstireşti a pictat-o Zurbarán pentru capela Părinţilor Îndurării din Sevilla. Aceasta îi era închinată Sfîntului Petru Nolascul şi cuprindea *Apariţia Sfîntului Petru*, de care am vorbit.

Viziunea Sfîntului Petru Nolascul și încă cinci picturi dintre care una s-a pierdut. Viziune concretă, rustică și domestică, aidoma celei pe care i-o dăruie sfîntului călugăr grațiosul înger juvenil, el însuși extrem de real.

Există două versiuni cu *Sfînta Marina*, atît de cochetă sub pălăria ei de fetru și care, ca și Sfînta Margareta, poartă pe braț un frumos coș în culori vii, de un impunător adevăr tactil; dovadă incontestabilă a perfecțiunii supranaturale pe care atîția maeștri spanioli ai vremii, și Zurbarán însuși, au atins-o în genul naturii moarte sau de *bodegón*. Dar cine a reprezentat mai bine decît acești « spiritualizați », lucrurile, stofele, materiile? O asemenea stăpînire a două extreme e unul dintre cele mai uluitoare secrete ale geniului spaniol.

Cu *Fray Jerónimo Pérez*, deosebit de statuar și monumental în lungile cute rigide ale rasei sale, ne întoarcem la înalții călugări înveșmîntați în alb. Fray Jerónimo apare cu deosebire mistic, cu chipul său încadrat de glugă, cu ochii mari și ficși, înspăimîntați, deliranți, care nu urmăresc cartea ținută orizontal în mîini, și nici măcar n-ar putea s-o urmărească absorbiți cum sînt pentru totdeauna de semne inefabile. Dincolo de orice semnificație, cartea e în primul rînd obiect pur, și aici se simte, poate mai mult decît altundeva, ce înseamnă extraordinarul har de obiectivare al picturii spaniole, care ne impune foarte reala prezență a lucrurilor, fără a-i îngădui facultății noastre intelective și speculative să brodeze ceva în jurul lor, să extragă din ele sensuri ce le-ar depăși. Cartea este acolo, e un lucru, *hic et nunc*. Și apoi, altundeva, febra și focul.

Murillo ne introdusese în acel domeniu al realismului spaniol în care adevărul e o noțiune mai importantă decît frumosul. Tot aici ne aflăm și cu *Bătrîna bucătăreasă*, operă de tinerețe a lui Velázquez, și savurăm întreaga

ZURBARÁN. VIZIUNEA SF. PETRU NOLASCUL: IERUSALIMUL CERESC. 1629. PRADO, MADRID

ZURBARÁN. SANTA MARINA. 1630–1642. MUSEO PROVINCIAL, SEVILLA

ZURBARÁN. FRAY JERÓNIMO PÉREZ (FRAGMENT). ACADEMIA SAN FERNANDO, MADRID

DIEGO RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ. 1599-1660. BĂTRÎNA BUCĂTĂREASĂ. 1617-1622. NATIONAL GALLERY, EDINBURGH

VELÁZQUEZ. DOMNIȘOARELE DE ONOARE (LAS MENINAS). 1656. PRADO, MADRID

VELÁZQUEZ. PREDAREA ORAȘULUI BREDA, SAU « LĂNCILE » (FRAGMENT). 1634-1635. PRADO, MADRID

semnificație a cuvintelor atribuite lui de Palomino, rafinatul critic de artă din secolul al XVIII-lea: « Prefer să fiu primul în genul rustic, decît al doilea în genul delicat ». Curînd, realismul lui Velázquez se va ridica pe cea mai înaltă treaptă a gîndirii: Velázquez va fi artistul despre care esteticianul Eugenio d'Ors, folosind ingenios cele două verbe *a fi* pe care limba spaniolă are norocul de a le poseda, va putea spune că a pictat lucrările *como son y como están*, adică cum sînt în esența lor și cum sînt în situarea lor.

Această dublă natură a lucrurilor — calificarea și poziția lor în spațiu —, această totalitate a realității, niciodată nu o va fi realizat pictura ca în *Meninele*, una din cele două-trei culmi ale picturii universale. O clipă oarecare a timpului a fost prinsă aici pentru veșnicie, cîteva personaje adunate întîmplător într-un fragment de spațiu, care e însuși atelierul pictorului. Acesta își pictează modelele regale pe care spectatorul le zărește reflectate în oglinda din fund. Infanta a intrat chiar atunci, cu domnișoarele de onoare, cîinele, bufonul, întregul ei cortegiu. Ușa a rămas deschisă spre exterior și ne aflăm între trei pereți, cel de-al patrulea fiind îndărătul nostru. Toate problemele ce se pot pune spiritului și mîinii pictorului își găsesc aci rezolvarea.

Lăncile sînt, dimpotrivă, capodopera picturii de exterior, cu zări albastre asemănătoare cerului din Madrid. Și deși această scenă militară se petrece în Olanda, respirăm aci oxigenul limpede și luminos al înaltului podiș castilian. În plus, există un consens unanim în a privi acest tablou ca pe o imagine a legendarei curtenii cavalerești a spaniolilor.

Pictor al Curții, Velázquez, cu o egală detașare suverană, pune pe același plan artistic regii, infantele, gentilomii, bufonii, cer-

șetorii, monștrii și idioții. Portretele de Infante, îndeosebi, au pus în valoare supremația tușei și paletei sale, și prodigiosul colorist a făcut să înflorească și să vibreze toate resursele artei de a picta redînd încremenirea vastelor rochii de gală, enormele pieptănături de păpușă și figurile lor goale.

Mai multă expresie găsim poate în *Femeia cu evantaiul*, dar să nu ne amăgim nici aici: expresia e tot reținută, crispată, și privirea, gura, carnea ei, în ciuda seducției ce ne-am putea lăsa ispitiți să le-o găsim, rămîn doar pretexte pentru necontenita demonstrație de putere a celui mai exeelent, celui mai mîndru, celui mai supraomenesc dintre penelurile omenești.

Piticul numit *Antonio el Inglés*, bufon al Curții, murise de mult cînd l-a pictat Velázquez, identificarea e prin urmare discutabilă. Avem aci una din pînzele cele mai sobre și mai izbutite ale lui Velázquez și totodată una din acelea în care apare în chipul cel mai izbitor misterioasa și desăvîrșita insolență a geniului său, căci e cu neputință să nu vedem mai multă noblețe și viață în cîine decît în năpîrstocul împopoțonat care pozează alături de el. Tabloul e aproape contemporan cu ultimele mari capodopere, *Meninele* și *Torcătoarele*. Prin simțul materiilor și prin extraordinara sa materie picturală, prin miraculoasa sensibilitate a tușei, prin rafinamentul tonurilor sale, atît al griurilor și al negrurilor cît și al rozurilor și al altor tonuri sonore și, în sfîrșit, și mai ales, prin disprețul său pentru tot ce nu e pictură și prin egalitatea la care ochiul său princiar reduce toate aspectele universului și ale figurii umane, Velázquez se afirmă în istoria picturii drept „cel mai pictor dintre pictori“

VELÁZQUEZ. INFANTA MARGARITA DE AUSTRIA. PE LA 1660. PRADO, MADRID

VELÁZQUEZ. FEMEIE CU EVANTAI. COLECȚIA WALLACE, LONDRA

VELÁZQUEZ. DON ANTONIO EL INGLÉS, BUFONUL REGELUI. PRADO, MADRID

PETER PAUL RUBENS. 1577-1640. PORTRETUL MARIEI DE MEDICI. ÎNTRE 1622 ŞI 1625. PRADO, MADRID

RUBENS. COBORÎREA DE PE CRUCE. 1612-1614. CATEDRALA NOTRE-DAME, ANVERS

RUBENS. PĂLĂRIA DE PAI. NATIONAL GALLERY, LONDRA

Rubens reimpune, în mod imprevizibil, pictura flamandă. E aproape la fel de greu să-l legăm de predecesorii săi imediaţi ca şi de vechea şi glorioasa şcoală iniţiată de Van Eyck. Se naşte la Siegen, oraş din Westfalia, dintr-un tată exilat şi uşuratic şi o mamă energică. La Anvers, capătă formaţia intelectuală şi mondenă care-i va îngădui să stea alături de umanişti şi de mai marii lumii. Frecventează atelierele, are trei maeştri succesivi care nu ştim ce i-au putut lăsa în afara unei meserii temeinice, tradiţională în Flandra. După care, în 1600, pleacă în Italia, de unde se va întoarce abia în 1608. Acolo, în Italia, învaţă tot ce are de învăţat, mai cu seamă în preajma lui Tiţian. Nu există maestru pe care să-l fi copiat mai sîrguincios, de la care să se fi inspirat mai mult, totdeauna însă cu o libertate suverană, dînd liniei simple a trupurilor o amploare unduioasă, transformîndu-le carnea de aur în lapte înfierbîntat de sînge. Abia întors, se căsătoreşte în 1609 cu o fată dintr-o bună familie burgheză, Isabelle Brandt; s-a înfăţişat împreună cu ea într-un tablou de o mişcătoare intimitate. În 1610 şi 1614 dă marile semnale ce-i vor deschide porţile faimei: *Înălţarea crucii* şi îndeosebi *Coborîrea de pe cruce* (catedrala din Anvers). Un şuvoi de lumină, alcătuit din giulgiu, din trupul lui Cristos, din părul Magdalenei, curge din colţul din dreapta sus în colţul din stînga jos. Unul dintre personajele care au desprins trupul arată o musculatură tumultuoasă, celălalt ţine giulgiul în dinţi. Ceea ce stîrneşte admiraţia pentru pictorii din Anvers e că asemenea noutăţi insolite nu-i stingheresc şi că superioritatea lui Rubens e imediat acceptată.

Îndată după aceea produce într-un ritm de necrezut tablouri religioase, scene de martiriu, scene mitologice, bătălii, vînători, ba chiar peisaje. Pînza e mereu plină de forme în mişcare, de corpuri exaltate. N-a trecut mult

timp între *Coborîrea de pe cruce* şi *Răpirea fiicelor lui Leucip* care luminează întreaga sală din Vechea Pinacotecă de la München, unde este expusă. Cele două corpuri de femei desenează curbe complementare mobile. Brunul răpitor a luat-o pe una în braţe, sprijinind-o pe coapsă. Pe cer, silueta unui cal cu coama-n vînt dinamizează ansamblul, tot pe diagonală.

E foarte greu de datat, după trăsăturile lor picturale, operele lui Rubens care, la drept vorbind, n-are manieră. Trebuie să căutăm în viaţa lui cîteva puncte de sprijin. În 1620 i se comandă patruzeci de tablouri pentru biserica Iezuiţilor din Anvers. Din 1621 pînă în 1625, execută parţial la Anvers şi instalează la Paris *Viaţa Mariei de Médici* care, adunată azi la Luvru, uimeşte prin rodnicia imaginaţiei pictorului şi prin uşurinţa lui de a îmbina mitologia cu istoria. Pentru aceste comenzi monumentale, procedeul a fost aproape acelaşi: Rubens pictează cu mîna lui, în mic, schiţe de un elan incomparabil — ca mişcare şi culoare —, apoi tablourile sînt executate în mare de către ajutoarele sale şi numai retuşate de el.

Este un mare senior: construieşte, la Anvers, un adevărat palat unde îşi are atelierele, galeria pentru colecţii. Între 1627 şi 1629, i se încredinţează misiuni diplomatice la Londra, în Olanda, în Spania. Acasă duce o viaţă cumpănită, închinată picturii, plăcerilor îngăduite ale simţurilor. Foarte religios, asistă în fiecare zi la liturghie. Cînd, în 1635, Cardinalul-Infante îşi face intrarea în Anvers, Rubens dirijează întreaga decorare a oraşului. Isabelle a murit sincer plînsă de soţul ei, dar echilibrul lui Rubens cere o prezenţă feminină. La sfîrşitul lui 1630 se căsătoreşte cu o tînără de 16 ani, opulenta Helene Fourment; uneia din surorile ei îi şi făcuse probabil portretul — în *Pălăria de pai*. Acum îşi găseşte o nouă activitate: pe Helene o pictează în portretul cel mai mişcător, cu copiii ei (Luvru) şi-n cel mai

RUBENS. TOALETA VENEREI. PE LA 1615-1618. COLECŢIA LIECHTENSTEIN, VADUZ

RUBENS. RĂPIREA FIICELOR LUI LEUCIP. PE LA 1618. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

RUBENS. HELENE FOURMENT (« BLANA »). PE LA 1630-1631. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA

FRANS SNYDERS. 1579-1657. CÎINI BĂTÎNDU-SE PE OASE. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

CORNELIS DE VOS. PE LA 1586-1651. PORTRETUL ARTISTULUI ŞI AL FAMILIEI SALE. 1621. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

JOOS SUTTERMANS. 1597-1681. PORTRETUL MARIEI MAGDALENA DE AUSTRIA, VĂDUVA LUI COSIMO AL II-LEA DE' MEDICI. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

senzual, pozînd goală, înfăşurată numai într-o blană întredeschisă.

Rubens moare în 1640 şi se odihneşte sub emoţionantul tablou pe care-l pictase pentru capela sa din biserica Sfîntului Iacob din Anvers, o *Sacră Conversaţie*, unde se prezentase şi pe sine în chip de cavaler.

Istoria picturii flamande din vremea lui Rubens este, în bună parte, aceea a colaboratorilor săi. Nu făcea, de altfel, un secret din ajutorul lor. Într-o scrisoare faimoasă din 28 aprilie 1618 către Sir Dudley Carleton, detaliază, pentru cîteva opere, ceea ce îi aparţine lui şi ceea ce le revine lor. Nici nu era vorba, cel mai adesea, de discipoli sau de elevi: acest şef de orchestră reuşise să li se impună unor contemporani dintre care cîţiva erau de prim rang. Snyders, specialistul în naturi moarte şi în animale, nu era decît cu doi ani mai mic decît Rubens, iar mentorul său era Jan Brueghel de Catifea pe care maestrul îl solicita cu aceeaşi lipsă de sfială, deşi era cu vreo zece ani mai în vîrstă. Să adăugăm că Snyders, înscris ca maestru la Anvers încă din 1602, şi-a făcut, şi el, călătoria în Italia, de unde s-a întors aproape o dată cu Rubens. Relaţiile dintre ei au fost foarte strînse, mai ales între 1611 şi 1616. Tablourile lui Snyders înfăţişează prăvăliri de fructe, de legume, de peşti, de păsări cu aripile desfăcute, de vînat cu blana minunat redată.

Snyders se căsătorise cu sora lui Cornelis şi Paul de Vos. Paul i-a adus maestrului, cu o tehnică mai puţin generoasă, dar cu un viu simţ al mişcării animalelor, acelaşi gen de servicii ca şi Snyders. Cît despre Cornelis, el e autorul paşnicului şi profundului portret de familie de la Bruxelles: copiii sînt pictaţi cu prospeţime, cu o sensibilitate pe care Rubens poate nu le-ar fi egalat. Joos Suttermans a cunoscut, pînă la Van Dyck, foarte mari succese cu portretele sale: a fost pictorul favorit al Medicilor la Florenţa şi şi-a făcut cunoscută arta — foarte

agreabilă, dar destul de superficială — la Viena, la Roma, la Parma, la Piacenza, la Modena, la Milano, într-atît erau de căutați pictorii flamanzi.

Jordaens polarizează reproșurile celor ce strîmbă din nas în fața senzualității robuste — pe care ei o numesc vulgaritate — a lui Rubens. El împinge, într-adevăr, această tendință la extrem. La el carnea devine halcă, trupeșia dă în obezitate, abundența personajelor în înghesuială, ospețele în ghiftuieli și lăcomii. De altfel, cu Rubens n-a colaborat decît rareori, dar a învățat mult în contact cu el. L-a ajutat în special cu ocazia vizitei lui Ferdinand de Austria la Anvers și atunci cînd Rubens, în amurgul vieții, a fost însărcinat să decoreze «la Torre de la Parada», în Spania. Își lua de altfel el însuși colaboratori, căci avea un atelier cu vad foarte bun. Fusese, la urma urmelor, în aceeași calitate ca și Rubens, elevul lui Adam van Noort, cu a cărui fiică s-a căsătorit, și e cel mai bogat temperament din epocă. E destul de greu explicabil, într-o asemenea țară, într-un asemenea mediu catolic, cu o asemenea natură, cum de a devenit, tîrziu, calvinist. Mai mult decît în dezmățul chefurilor sale cu petrecărețe pieptoase, îi admirăm alegoria din *Fecunditatea* ale cărei zeițe greoaie au o superbă animalitate, pe măsura subiectului. Una din paginile sale cele mai celebre, *Tributul Sfîntului Petru* (Copenhaga), a fost numită *Bacul din Anvers*: mateloții care, alături de pasageri, umplu barca, își arată cu obrăznicie mușchii cînd o manevrează. Tabloul *Cei patru Evangheliști*, mai gînditori, cuprinde frumoase studii asupra a trei bătrîni cu păr zburlit și a unui tînăr, aproape adolescent; tabloul a fost luat uneori drept Cristos între învățați. Acest meșter lucrător a fost în stare, ca și Paul de Vos, să-și picteze în chip mișcător familia, imagine veridică a burgheziei flamande.

JAKOB JORDAENS 1593-1678. CEI PATRU EVANGHELIȘTI. LUVRU, PARIS

JORDAENS. REGELE BEA! PE LA 1638. ERMITAJ. LENINGRAD

JORDAENS. OMAGIU POMONEI: ALEGORIA FECUNDITĂȚII (DETALIU). PE LA 1625. MUSÉE ROYAL D' ART ANCIEN, BRUXELLES

ANTHONIS VAN DYCK. 1599-1641. AUTOPORTRET (DETALIU). PE LA 1621-1622. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

VAN DYCK. PORTRETELE LUI GEORGE ŞI FRANCIS VILLIERS. NATIONAL GALLERY, LONDRA

VAN DYCK. PORTRETUL MARCHIZEI GERONIMA SPINOLA (DETALIU). PE LA 1623-1627. BERLIN

Van Dyck, pe care Rubens îl considera drept cel mai bun dintre discipolii săi, avea prea mult geniu ca să rămînă în umbra cuiva. Fromentin şi-a scris unele din cele mai frumoase pagini despre « tînărul prinţ de neam regesc, copleşit de toate darurile, făcut pentru toate succesele, mort imediat după eliberarea tronului . . . şi căruia nu i-a fost dat să domnească ». Frumuseţea lui fină şi aristocratică, obrazul trandafiriu şi poate prea delicat sub pletele blond-roşcate din portretul de tinereţe de la Muzeul din München, sînt în contrast absolut cu sănătatea robustă a lui Rubens.

Precocitatea sa e fabuloasă. Admis maestru la nouăsprezece ani, şi-a asimilat atît de bine maniera lui Rubens, încît acesta îl foloseşte la treburile cele mai grele. Şi azi continuă disputa pentru a şti dacă faimoasele *Capete de negri* de la Muzeul din Bruxelles sînt sau nu de mîna lui. Actul care, în 1620, îl leagă pe Rubens de iezuiţii din Anvers, prevede că schiţele făcute de maestru vor fi executate de Van Dyck, singurul numit, şi de ceilalţi elevi ai săi. Astfel că, din clipa cînd lucrează pe cont propriu, Van Dyck îşi arată daruri de portretist. Acest tînăr îşi priveşte modelele cu mai multă pătrundere decît Rubens.

În 1621 face primul drum în Anglia, sub Iacob I, dar nu rămîne acolo, ci se îndreaptă spre Italia, unde desenează cu înflăcărare după Tiţian. Primul popas îl face la Genova, a cărei societate aristocratică o cucereşte. *Marchiza Geronima Spinola*, atît de fină în severa-i rochie neagră cu manşete şi guler de tul, e o mărturie a acelor vremuri. La Roma, unde succesele nu-i sînt mai mici, el, « pittore cavalieresco », nu are decît dispreţ pentru compatrioţii grosolani care, în Cetatea Eternă, frecventează mult mai mult cîrciumile decît societatea elegantă.

În 1627 se întoarce la Anvers; dar, deşi în acele momente Rubens e foarte prins de misiunile

sale diplomatice, personalitatea lui domină totuşi piaţa, şi Van Dyck nu repurtează succesele pe care crede că le merită. Se decide să-şi încerce iar norocul şi, în 1623, se îmbarcă spre Anglia. De astă dată, izbînda e totală: mare favorit al lui Carol I, viaţa i se deschide în serviciul unui principe care trece, pe drept cuvînt, printre cei mai avizaţi cunoscători din Europa. Iată-l, în portretul de la Luvru, coborît de pe cal, de un desăvîrşit aristocratism: culoarea e de un extrem rafinament (să se observe doar raportul dintre griul satinului şi pantalonii de un roşu brun); în planul al doilea, servitorul care ţine calul e admirabil schiţat în penumbră.

Toată Curtea Angliei va trece pe dinaintea şevaletului său; a existat un soi de armonie prestabilită între Van Dyck şi aristocraţia engleză, al cărei pictor prin excelenţă a fost. Duce o viaţă fastuoasă şi se căsătoreşte cu frumoasa Maria Ruthven. Pentru a-şi distra modelele, cheamă muzicieni. Jabach, celebrul amator, afirmă că nu lucra niciodată mai mult de-o oră în şir la acelaşi portret. Pentru mîini — faimoasele mîini ale lui Van Dyck — i se întîmpla să folosească modele profesioniste şi adesea, pentru veşminte, recurgea la ajutoare. Una din cele mai bune pînze ale sale înfăţişează doi tineri, George şi Francis Villiers, de o rară eleganţă, dintre care unul, pe jumătate întors, ţine neglijent o mănuşă pictată cu o virtuozitate aproape egală cu aceea a lui Velázquez.

Rubens murise la sfîrşitul lui mai 1640. Van Dyck a vrut să-şi mai încerce o dată norocul în patrie. A plecat spre Anvers în toamna aceluiaşi an. S-au purtat tratative cu el pentru terminarea operelor maestrului său destinate Spaniei, dar preţurile lui au părut atît de nesăbuite, încît Cardinalul-Infante a rupt tratativele. Pe scurt, numai dezamăgiri. S-a întors deci în Anglia, unde îl aşteptau altele şi, în decembrie 1641, moare istovit de boală şi poate de excese,

VAN DYCK. PORTRETUL LORDULUI PHILIP WHARTON. 1632. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

VAN DYCK. PORTRETUL LUI CAROL I, REGELE ANGLIEI. PE LA 1635. LUVRU, PARIS

VAN DYCK. SUZANA ŞI BĂTRÎNII. PE LA 1622-1623. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

ADRIAEN BROUWER. 1605-1638. FUMĂTORUL. PE LA 1626. LUVRU, PARIS

ADRIAEN BROUWER. BĂUTORI LA MASĂ. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

ADRIAEN BROUWER. OPERAȚIA. STAEDELSCHES KUNSTINSTITUT, FRANKFURT

glorios, dar, într-adevăr, fără a fi domnit.

Rubens atrăsese pictura flamandă pe calea unui lirism dinamic: chermesele sale, ospețele lui Jordaens sînt explozii de veselie. Dar tradiția adevărului gol, aproape vulgar, observat cu un humor mergînd pînă la comic, așa cum o înțelesese Bruegel, nu-și pierduse drepturile; doi pictori foarte inegali au reînviat-o: Adriaen Brouwer și David Teniers cel Tînăr.

Brouwer e însuși tipul boemului impenitent. Pictează mai întîi la Anvers, și unul din primele sale tablouri cunoscute e o *Ispitire a Sfîntului Anton* care-l arată preocupat de fantasticul lui Hieronymus Bosch. Pleacă apoi la Amsterdam și la Haarlem, unde ia lecții cu Frans Hals și unde repurtează aproape îndată succese de invidiat. În 1631 îl regăsim la Anvers. Ar avea tot ce-i trebuie ca să reușească: micile lui tablouri cu cîrciumi și fumători, vuind de certuri, se vînd bine. Rubens își îndreaptă atenția asupra lui în asemenea măsură, încît Maestrul, la moartea sa, va poseda 17 opere ale lui Brouwer. Dar alcoolul și tutunul îi înghit tot cîștigul, și inventarul avutului său, amanetat în 1632, vădește o stare nu prea strălucită. Culmea, face și închisoare, în împrejurări destul de misterioase. Se pare că, de altfel, captivitatea nu-l lipsește de otrăvurile scumpe lui. Va dispărea în 1638, mai nenorocit ca oricînd, și va fi înmormîntat cuviincios, mulțumită poate lui Rubens, care îl ajutase și să iasă din închisoare.

Și Rubens nu se putea înșela asupra calității unui artist socialmente atît de îndepărtat de el. În formatele sale mici, Brouwer pictează totdeauna larg, măturînd cu penelul panoul de lemn; fețele, uimitor de expresive, sînt doar indicate, fără a fi precizate excesiv; rămîn într-o lumină filtrată. E un fel de contradicție între subiectele mai mult sau mai puțin deșucheate și culorile de o mare delicatețe: griuri, brunuri, dar și movuri pale, albastruri stinse, roșuri vechi

şi tonuri galben deschise. *Fumătorul* de la Luvru, cu mutra roşcovană, cască o gură mare, şi din adîncul ei iese un fuior de fum. Brouwer se complace şi în strîmbăturile de durere ale unui pacient măcelărit de un chirurg de ţară. Încăierările nu sînt o glumă: protagoniştii se înşfacă de păr. Or, acelaşi Brouwer a pictat şi o serie de peisaje de o neaşteptată sensibilitate, care se află, în cea mai mare parte, la Berlin. Eclerajul e cel mai adesea o lumină tulbure de amurg sau de clar de lună; tabloul se bazează pe griuri şi brunuri închise. Se învederează aici un pictor de rasă.

Brouwer a exercitat cu certitudine o influenţă decisivă asupra lui David Teniers, zis cel Tînăr (pentru că şi tatăl său era pictor). Străbunii noştri ar fi foarte surprinşi văzînd că epoca de azi a răsturnat o ierarhie admisă, căci Brouwer era aproape necunoscut, în vreme ce Teniers s-a bucurat de-o reputaţie europeană şi a cunoscut toate succesele. Se căsătorise cu Ana Brueghel, fiica lui Brueghel de Catifea şi fina lui Rubens. Cînd, în 1646, arhiducele Leopold Wilhelm a sosit în Belgia, el s-a entuziasmat de Teniers, l-a atras la Bruxelles şi l-a făcut director al galeriei sale, pe care artistul avea de altminteri s-o reproducă într-o serie de panouri foarte preţioase din punct de vedere documentar.

Repertoriul său e în genere acelaşi ca al lui Brouwer: scene de cîrciumă, jocuri de cărţi, medici, dar cînd îl compari pe Brouwer cu Teniers nu poţi să nu te gîndeşti la fabula lui La Fontaine *Lupul şi cîinele*. Grumazul cîinelui a fost jupuit de zgarda pe care-o poartă. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că Teniers n-ar avea nici un merit: coloritul lui e fin fără a fi prea rafinat, figurile, oarecum prea cuminţi, dovedesc un meşteşug minuţios şi distins. Şi el utilizează mult peisajul, iar cînd acesta ocupă aproape tot tabloul, ne dă cele mai bune lucrări ce ni-l amintesc pe strămoşul său Rubens,

ADRIAEN BROUWER. JUCĂTORII DE CĂRŢI. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

DAVID TENIERS CEL TÎNĂR. 1610-1690. MEDICUL DE ŢARĂ. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

DAVID TENIERS CEL TÎNĂR. OMUL CU BONETĂ ALBĂ. MUZEUL FABRE, MONTPELLIER

DAVID TENIERS CEL TÎNĂR. JUCĂTORII DE CĂRŢI. MUSÉE ROYAL D'ART ANCIEN, BRUXELLES

FRANS HALS.
1580/81-1666.
ŢIGANCA.
1625-1628.
LUVRU, PARIS

FRANS HALS.
«MALLE BABBE»,
VRĂJITOAREA
DIN HAARLEM.
PE LA 1640
SAU 1650?
GEMÄLDEGALERIE,
BERLIN-DAHLEM

FRANS HALS.
BANCHETUL
OFIŢERILOR
DIN GHILDA
KLOVENIER,
LA HAARLEM.
1633.
MUZEUL FRANS
HALS, HAARLEM

ale cărui ultime lecţii poate că a apucat să le primească.

« Hals nu era decît un practician, dar, ca practician, e mult superior celor mai îndemînatici şi celor mai experţi maeştri din cîţi vor fi existat vreodată pe lume.» Sînt cuvintele unui pictor despre alt pictor şi nici un portret nu-l va întrece pe cel schiţat de Fromentin, în *Maeştrii de altădată*, despre cel mai mare dintre virtuozii olandezi.

Cu excepţia lui Van Dyck, cine a ştiut oare să evoce cu mai mult brio, vioiciune şi fermitate aspectul particular al unui personaj izolat sau al unei grupări omeneşti, prezenţa lor fizică, afirmarea lor în spaţiu? Haarlemianul acesta, născut pe la 1580 la Anvers, pare a-şi fi dobîndit mai mult de la Rubens decît de la Van Mander, iniţiatorul său, puterea de însufleţire, forţa expansivă şi buna dispoziţie — atît de rare în pictură.

Cu Hals, portretul, care, chiar la marii italieni rămaşi constant în atenţia olandezilor, păstra mai totdeauna o anumită solemnitate, renunţă la orice nobleţe de împrumut. Se suprimă distanţa dintre pictor şi modelele sale. Se descoperă o intimitate imediată care de altfel nu depăşeşte de loc camaraderia. Ce contează complicaţiile interioare, secretele ascunse! Acest sangvin e mai apropiat, temperamental vorbind, de archebuzier, de ţigancă, de slujnică sau de bufon decît de filozof (deşi i-a făcut portretul lui Descartes). Îi place cînd alţii, ca şi el, dau dovadă de vitalitate, rîd în hohote sau surîd.

Colorist de dragul luminii, al stofelor şi al tuturor bogăţiilor exterioare ce-i răspund soarelui, acest pictor înnăscut, aşa cum îi strînge la un loc pe toţi membrii unei bresle, ai unei familii, izbuteşte să creeze simpatie între toate amănuntele, între toate materiile, fără a cădea însă în aglomerare sau disonanţe. E atît de sincer şi de hotărît, încît evită — la limită — cursele în care vor cădea emulii şi nenumăraţii săi imitatori, ce nu vor avea nici

gustul său, nici intuiţia fără greş a resurselor practice ale picturii.

Cele opt vaste tablouri de grup ale sale, de patru pînă la opt metri pătraţi, le eclipsează pe cele ale lui Van der Helst (1613—1670) şi pe ale tuturor predecesorilor săi prin promptitudinea şi uşurinţa cu care, într-o pastă cînd subţire, cînd densă, a ştiut să pună în scenă zece sau douăzeci de personaje, să le costumeze, să le lumineze, să le unească şi să-şi afle plăcerea în plăcerile lor.

La fel în portretele individuale, găseşte de la început expresia, gestul, ritmul caracteristic, fără a cădea vreodată în efectele exagerate sau trivialităţile bolognezilor sau ale lui Caravaggio. Tot soiul de voluptăţi ale paletei ni-l arată inspirat într-un gen în care majoritatea pictorilor apar crispaţi sau stingheriţi, în faţa unui adversar ireductibil.

Cu un belşug şi o diversitate uimitoare, atît în *Ţiganca* şi *Pictorul ambulant* de la Luvru cît şi în portretele lui Stephanus Geraerds (Anvers), *Malle Babbe*, zisă şi *Vrăjitoarea din Haarlem*, sau al *Isabellei Coymans* (col. E. de Rothschild), a ştiut să rezolve toate problemele tehnice jucîndu-se parcă, fără să aspire o clipă la calităţi pe care nu le avea, conştient de limitele sale şi ferit de orice nelinişte. Şi totuşi ameninţările vîrstei şi ale dificultăţilor materiale îi vor adăuga spre sfîrşit operei sale tragicul şi umbrele pe care le zărim în *Eforii* şi în *Eforele* azilului de bătrîni din Haarlem, ultime capodopere, în care Rembrandt, mai tînăr ca el cu 26 de ani, Rembrandt care-şi aminteşte de el cînd îl pictează pe *Jan Six*, pare a-l influenţa la rîndul său şi a-i arăta că există drumuri necunoscute pe unde, străbătînd trupurile, ajungi drept la suflet.

Nici mediul, nici ereditatea nu explică apariţia lui Rembrandt. Ce-l îndeamnă spre artă pe fiul morarului din Leyda? Cum se face că, de obîrşie protestantă, înclinat deci să alunge orice figuraţie din Scripturi, a fost, în opera

FRANS HALS. PORTRETUL LUI BALTHASAR COYMANS. 1645. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

FRANS HALS. PORTRET DE BĂRBAT; DETALIU DIN « EFORII AZILULUI DE BĂTRÎNI DIN HAARLEM». 1664. MUZEUL FRANS HALS, HAARLEM

FRANS HALS. EFORELE AZILULUI DE BĂTRÎNI DIN HAARLEM. 1664. MUZEUL FRANS HALS, HAARLEM

REMBRANDT HARMENSZ VAN RIJN. 1606-1669. RONDUL DE NOAPTE: COMPANIA CĂPITANULUI FRANS BANNING COCQ. 1642. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

REMBRANDT. PORTRETUL LUI JAN SIX. 1654. COLECŢIA SIX. AMSTERDAM

REMBRANDT. AUTOPORTRET. 1659. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

sa, atît ebraizant cît şi catolic? Cum de-a putut el, cetăţean al acelei Olande materialiste, al cărei singur vis, înaintea lui, fusese peisajul, să evadeze din platitudine, şi încă în toate genurile (portrete, naturi moarte, peisaje, scene profane sau religioase)? Nici o explicaţie nu e convingătoare: nu ştim şi nu vom şti nimic. Dar ceea ce ne spune opera lui e că elevul lui Lastman şi Swanenburgh este un ales, încă de cînd pictează, la mai puţin de 30 de ani, *Ieremia* (Amsterdam) sau primii *Pelerini din Emaus* de la Muzeul Jacquemard-André.

Ce ne uimeşte încă în pînzele sale de debut sau, mai mult, în desenele lui? E ceva ce nu se poate moşteni de la nici un maestru, nici chiar de la cei ce i-au împrumutat adesea canavaua lucrărilor: Mantegna, Dürer, Lucas van Leyden, Callot, Elsheimer. Şi mă refer nu numai la comuniunea cu toţi oamenii pe care şi-o regăseşte în sine, ci la mijloacele de expresie atît de fulgurante ca acelea folosite de Profeţi şi de Apostoli, un vocabular absolut nou în pictură, o lumină ce n-are nimic comun cu lumina de toate zilele.

A spune că, în compoziţiile lui Rembrandt, principalul actor e lumina, nu înseamnă că el ar face abstracţie de culoare, de atitudine, de gesturile caracteristice sau de particularităţi. Ceea ce unii au numit realismul lui Rembrandt nu-i paralizează niciodată elanul. Paradoxal, Rembrandt atinge totdeauna sublimul prin familiaritate.

Lumina lui Rembrandt seamănă cel mai mult cu aceea a lui Tiţian, dar e mai plină de spiritualitate, e o lumină ce pare a emana din lucruri şi din făpturi. A vorbi despre viaţă interioară în legătură cu portretele lui nu-i vorbă deşartă: forma e plămădită de focurile lăuntrice în aceeaşi măsură ca şi de cele exterioare. Şi chiar obiectele neînsufleţite — un bou jupuit în măcelărie, un vînat atîrnat — nu sînt mai puţin patetice ca efigiile pe care Rembrandt le-a pictat cu sutele, reprezen-

tîndu-se pe sine însuşi, pe mama, pe tatăl, pe fratele, pe fiul sau pe prietenii săi, pe Saskia, prima lui soție, pe Hendrickje Stoffels, cea de-a doua. Dacă a supus, de preferință, chipurile unor ecleraje contrastante, nu a făcut-o, ca majoritatea imitatorilor săi, dintr-un patetism teatral, ci pentru a da un echivalent opozițiilor pe care orice ființă le poartă în sine. Nu numai operele desenate, gravate sau pictate după teme biblice sau legendare ne cufundă într-un climat de irealitate. Stofele, bijuteriile, armurile cu care-i place să se gătească sînt nu atît podoabe cît părtașii unei anumite feerii lăuntrice.

Nici alegerea subiectelor, necum factura lor, nu permit situarea operelor sale în timp. Pentru el, nici o temă nu este total secătuită. Îl vedem revenind la intervale de cîțiva ani asupra unei *Înfățișări la Templu*, sau la o *Închinare a păstorilor*, o *Punere în mormînt*, o *Betsabeea*, ca și cînd aceste personaje n-ar fi încetat nici o clipă să crească în el. A fost adesea acuzat că-i place urîțenia. Adevărul e că este prea pătruns de Scripturi ca să nu simtă cît de șubrede sînt cele pămîntești și să nu respecte pînă și imperfecțiunile prin care un trup se mărturisește pieritor.

Rembrandt avea dreptate să recomande privitorilor să se distanțeze cînd îi privesc operele, pentru a nu fi tulburați de ciudățeniile unei execuții vehemente, contrară facturii linse preferate în epoca sa. Multă vreme opera lui a surprins și a rănit publicul. Neînțeles după *Rondul de noapte* și din ce în ce mai liber după ce succesul îl părăsește, în ciuda decepțiilor și încercărilor de tot felul, niciodată n-a fost mai la înălțime ca în capodoperele maturității și ale ultimilor săi ani: *Saul și David* de la Mauritshuis, *Întoarcerea fiului risipitor* de la Ermitaj, *Sindicii postăvarilor* sau *Logodnica evreică* de la Rijksmuseum din Amsterdam.

REMBRANDT. BETSABEEA. 1654. LUVRU, PARIS

REMBRANDT. PORTRETUL UNUI RABIN. 1657. NATIONAL GALLERY, LONDRA

REMBRANDT. LOGODNICA EVREICĂ (FRAGMENT). PE LA 1665. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

CAREL FABRITIUS. 1622-1654. AUTOPORTRET. 1654. MUZEUL BOYMANS, ROTTERDAM

PIETER JANSZ SAENREDAM. 1597-1665. VECHEA PRIMĂRIE DIN AMSTERDAM. 1657. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

SAENREDAM. INTERIOR DIN BISERICA SAINT-BAVON, HAARLEM. MUZEUL FRANS HALS, HAARLEM

Ce plăcere încerci trecînd de la naturile moarte, încărcate şi spectaculare, italiene, flamande sau olandeze, care-au făcut renumele unor Aertsen, Beuckelaer, Snyders, Jan Fyt, Heem sau Empoli, la compoziţiile epurate, janseniste, în care s-au complăcut cîţiva pictori din secolul al XVII-lea olandez, specialişti în ceea ce secolul al XX-lea avea să numească pictura realităţii!

Primejdia majorităţii compoziţiilor numite, atît de aproximativ, naturi moarte, a fost, totdeauna împrăştierea, păcatul îngrămădirii, refuzul oricărui sacrificiu. Dintr-un excesiv respect pentru amănunt, tabloul, indiferent de dimensiuni, necesită lupa, tinde să devină miniatură. În aceste aglomerări, unde se învecinează la întîmplare obiecte provenite din familii şi medii diferite, abuzul de tonuri, de reflexe, riscă să compromită prima şi indispensabila calitate a unei pînze: unitatea.

Evitînd orice promiscuitate, orice prezenţă lipsită de modestie, insistînd asupra legăturilor de simpatie dintre forme, dintre materii, dintre primele planuri şi fundaluri, un Pieter Claesz, un Claesz Heda, un Metsu s-au mulţumit cu elemente uzuale foarte simple, a căror distribuire pe o masă sau pe o servantă constituie un joc valoros atît prin calitatea liniilor cît şi prin aceea a culorilor. Obiectele respiră, orice-ar fi ele, o cupă de sticlă sau de metal, o farfurie cu două scrumbii sau o lămîie tăiată, un ulcior de cositor. În locul etalajului zgomotos de materii disparate şi policrome practicat de unii artişti convinşi pesemne că ştiinţa li se aprecia după numărul de obiecte juxtapuse, ne întîmpină o organizare rafinată — destul de asemănătoare cu aceea pe care o regăsim în aceeaşi epocă la alsacianul Stoskopff, la Linard sau la Baugin în Franţa, la Sánchez Cotán şi la Zurbarán în Spania — şi care aminteşte un concert cîntat la foarte puţine instrumente şi suav ca muzica de cameră.

Olandezii numeau ospețe monocrome alăturările acestea de calitate în care tonurile reci predomină ca pentru a pune mai bine în relief, prin contrast, vibrația, sclipirea unui ton viu, strălucirea unui reflex. Intervalele dintre obiecte au aproape aceeași însemnătate ca și obiectele înseși. Nimic mai rafinat decît acțiunile reciproce exercitate de apropierea lor și modul în care joacă pe fonduri monocolore, gri, cenușii sau aurite, ce contribuie la acordarea lor. În naturile moarte ca și în tablourile de gen, olandezii din secolul al XVII-lea se întîlnesc cu «primitivii» din secolul al XV-lea atît prin calitatea execuției cît și prin sobrietatea și justețea sentimentului. Tocmai tactul acesta i-a făcut azi mai căutați chiar decît un Davidsz de Heem sau un Kalf, care multă vreme le-au fost preferați.

Cel mai mare dintre discipolii lui Rembrandt, căruia unii cred astăzi că-i pot atribui *Bunul samaritean*, Carel Fabritius, a pictat excepțional în tehnică iluzionistă pe un mic panou de dulap deliciosul *Sticlete*, care merită să se învecineze la Mauritshuis cu *Fata cu turban* a lui Vermeer și căruia i s-ar putea alătura cîțiva Gerard Dou.

Economia, distincția unui Pieter Claesz, a unui Heda se regăsesc la pictorii așa-ziși de arhitectură, ca un De Witte, la care, uneori, subtilele acorduri dintre piatră și apă lasă să se presimtă venețienii din secolul al XVII-lea, și la unul din cei mai buni pictori de interioare de biserici, Saenredam, căruia rigoarea gingașă, austeritatea protestantă, misterul în plină zi, paleta alcătuită aproape numai din alburi și griuri i-au adus astăzi o nouă prețuire. Acest pictor care-l anunță pe Corot din *Catedrala de la Sens* se întoarce, fără a cădea în uscăciune, la economia de tonuri care caracterizau peisajele și naturile moarte ale școlii din Haarlem.

Din operele de tinerețe ale lui Vermeer, încă influențate de ita-

CAREL FABRITIUS. STICLETELE. 1654. MAURITSHUIS, HAGA

WILLEM CLAESZ HEDA. 1594-1680/82. NATURĂ MOARTĂ CU TUTUN. 1637. COLECȚIA J. M. REDELÉ, DORDRECHT

PIETER CLAESZ. 1597?-1661. NATURĂ MOARTĂ CU FRUCTE. 1649. NATIONAL GALLERY, LONDRA

JAN VERMEER VAN DELFT. 1632-1675. FEMEIE LA FEREASTRĂ. PE LA 1663. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

VERMEER. DANTELĂREASA. PE LA 1664. LUVRU, PARIS

VERMEER. ATELIERUL. PE LA 1665. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA

lienizanții din Utrecht şi îndeosebi de Terbrugghen, nu se păstrează decît *Isus la Marta şi Maria* (Edinburgh), *Diana înconjurată de nimfe* (Mauritshuis) şi *Mijlocitoarea* (Dresda). Abia pe la 24 de ani, renunțînd la temele mistice sau antice, Vermeer se specializează într-un gen în care n-ar fi fost decît un mic maestru printre alții, dacă nu şi-ar fi amintit de învățăturile primite de la aproape singurul mare elev al lui Rembrandt — Carel Fabritius — a cărui tehnică i-o şi prefigurează pe a lui, acea tehnică granulară folosită de vrăjitorul din Delft pentru a tălmăci răsfățul luminii pe sculuri, o ceaşcă, un ulcior, cîteva pîinişoare, o stofă, un meterez.

Prizonier al unor interioare unde doar hărți marinăreşti, mapamonduri, compasuri, cărți îndeamnă la evadare, credincios aceluiaşi tip feminin a cărui expresie va fi la fel de puțin variată ca şi atitudinile, prin ce vrajă ajunge oare să facă necontenite descoperiri într-un domeniu atît de limitat? Nicicînd muzica de cameră nu mai fusese dusă la o asemenea desăvîrşire. La ceilalți intimişti olandezi s-ar putea adăuga sau suprima cutare sau cutare detaliu. Aici raporturile dintre obiecte, ritmurile, culorile sînt calculate cu atîta rigoare, încît ar fi cu neputință să introduci cea mai mică modificare în aceste mici capodopere, ca *Dantelăreasa* (Luvru), *Drămuitoarea de perle* (Washington), *Femeie în albastru citind o scrisoare* (Amsterdam), *Femeie la fereastră* (New York), *Femeia cu colierul* (Berlin), *Lăptăreasa* (Amsterdam); ar fi cu neputință să deplasezi ceva, fie şi cu un milimetru, fără a compromite echilibrul tabloului.

Cum de se desprinde, din mici scene atît de lipsite de taină, o atare armonie, o atare pace, încît eşti ispitit să le asemui tăcerea cu aceea ce domneşte în portretele religioase ale lui Philippe de Champaigne sau în interioarele lui Louis Le Nain? Aici, ca peste un veac la Chardin, apoi la Vuil-

lard, spectacolul cel mai cotidian îmbracă un soi de irealitate, şi clipa e parcă veşnică. Chiar deschisă, fereastra nu lasă nici un zgomot să pătrundă. O linişte mînăstirească sălăşluieşte-n aceste interioare burgheze la fel de vătuite ca şi hainele tivite cu hermină ale gingaşelor locuitoare pe care le adăpostesc. Goliciunea pereţilor le îngăduie să fie nu o barieră opacă, ci o oglindă în care se topesc aurul şi azurul, sideful şi fildeşul. Aşa cum Rembrandt îşi crea în jurul personajelor o aură de cenuşă, de aur, de purpură sau de noapte, Vermeer, cu mijloace aparent contrarii, şi în pofida rigorii sale, sustrage eclerajelor obişnuite ferestrele, mesele, covoarele, lămpile; totul pare a se petrece ca-n vis. Această lumină recreată, transfiguratoare, iată singurul element activ pe care-l introduce Vermeer în miezul unei rafinate imobilităţi.

Renoirc onsidera *Dantelăreasa* drept cea mai frumoasă pînză din Luvru alături de *Îmbarcarea către Citera*. Amănuntele cele mai precise rămîn supuse unei logici secrete şi-şi joacă rolul cu modestie. *Fata cu turban* e aproape singurul tablou, pe lîngă *Flautista* şi *Femeia cu pălărie roşie* de la Washington, ce are intensitatea unui portret. Ar trebui să ne întoarcem tocmai la Tiţian, la Giorgione, la Correggio pentru a găsi o asemenea suavitate în modeleu. Nu te saturi contemplînd bustul acesta cu ochii uşor exorbitaţi, voluptuos de cast, nocturn şi diurn totodată, din nici o ţară şi din nici un timp, şi despre care nu ştim nimic, după cum aproape nimic nu ştim despre cel ce a pictat-o. Numeroase cercetări au fost necesare pentru a se identifica în total treizeci şi cinci de pînze de Vermeer. Născut în 1632, cu 26 de ani după Rembrandt, nu ne putem decît imagina chipul şi existenţa lui. Ar fi dispărut cu adevărat de acea moarte postumă care, pentru un artist, e cea mai crudă dintre încercări, dacă Reynolds, şi îndeosebi Thoré Burger, care-l

VERMEER. GEOGRAFUL. 1669. STAEDELSCHES KUNSTINSTITUT, FRANKFURT

VERMEER. FATA CU TURBAN. PE LA 1665? MAURITSHUIS, HAGA

VERMEER. DOAMNĂ LÎNGĂ O SPINETĂ. PE LA 1671. NATIONAL GALLERY, LONDRA

GERARD DOU
1613-1675.
FATA
CU FELINARUL.
KUNSTHISTORISCHES
MUSEUM, VIENA

JAN STEEN.
1626-1679.
REAUA TOVĂRĂŞIE.
LUVRU, PARIS

GERARD
TER BORCH.
1617-1681.
CONCERTUL.
GEMÄLDEGALERIE,
BERLIN-DAHLEM

numea Sfinxul, nu s-ar fi străduit, acum o sută de ani, să-l reînvieze. Douăzeci de chipuri de femei, cîteva tablouri de conversaţie, o alegorie, două peisaje au fost de-ajuns pentru ca, abia smuls din uitare, să fie pus în rîndul zeilor.

Frans Hals (şi după el fratele său Dirk, care a pictat *Serbarea cîmpenească* de la Luvru) reînnoise portretul prin familiaritatea, prin însufleţirea sa; îl făcuse să evolueze către scena de gen sau, cum se mai spune, către « tabloul de conversaţie ». Stimulaţi de prodigioasele lui însuşiri de colorist şi de animator, şi încă din timpul vieţii lui, « mici maeştri » preţioşi, ispitiţi de subiecte atît de apropiate, încît adesea e greu să-i deosebim, şi-au pus nu numai cele mai alese calităţi de executanţi, dar şi simţirea, spiritul sau gustul în slujba măruntelor scene observate.

O familiaritate nouă domneşte în interioarele lor îngrijite, fără fir de praf, unde totul străluceşte, unde fetele, ca şi stofele, ca şi obiectele uzuale se oferă mîngîierilor luminii. Nimic mai străin de solemnitatea ce bîntuie încă în Franţa sau în Italia. O neobişnuită voioşie a pus stăpînire pe peneluri. Grija extremă cu care sînt imitate naturile cele mai diverse te duce cu gîndul la grija « primitivilor » de-a aduna în jurul Fecioarei sau al Sfinţilor toate darurile pămîntului. Dacă spiritualitatea a dispărut cu totul, dacă nu mai există nimic dincolo de tablou, subzistă aceleaşi virtuţi de observaţie, aceleaşi scrupule, acelaşi har de-a alcătui din zeci de amănunte un tot omogen, de-a rivaliza pe o suprafaţă plană cu profunzimea.

Tabloul de şevalet îi acaparează atunci pe pictori la fel ca, odinioară, decorarea altarelor sau edificiilor publice. O burghezie înstărită ţine să-şi contemple reflexele reuşitei în aceste mărunte imagini strălucitoare care au aerul că sînt calchiate pe viu, dar care, transpuse, valorează mai ales prin

fermecătoarea conlucrare a formelor, culorilor, jocurilor de lumină, perspectivelor deschise, acțiunilor închegate.

După Palamedesz, Codde, Leyster, Duyster, după Adriaen van Ostade, urmaş al lui Bruegel, un Pieter de Hooch (*Interior de casă olandeză*, *Jucătorii de cărți*, *Curtea unei case*), un Metsu (*Ofițer și tînără doamnă*), un Ter Borch (*Sfatul părintesc*, *Concertul*, *Militarul curtenitor*) excelează în aceste reprezentări însuflețite care, vulgarizate de penelurile mai puțin spirituale ale unui Troost, ale unui Gerard Dou, vor înclina adesea spre artificiu, vor cădea în rețetele de atelier sau vor ceda unei trivialități de care nu totdeauna e ferit Jan Steen. Dar această decadență nu trebuie să ne facă să uităm tactul rafinat cu care, în vreme ce alți maeștri redescopereau naturalul sau magiile *plein air*-ului, intimiştii din Haarlem şi Leyda se vor strădui să precizeze o fericire născută din armonia instaurată de lumină între ziduri, ființe și obiecte familiare.

E surprinzător că cel mai mare, şi cel mai admirat azi, dintre acești intimiști a trecut atîta timp neobservat, deși figura în muzee. Dacă Vermeer din Delft îi depășește pe toți, nu trebuie totuși să fim nedrepți față de acești mici maeștri uimiți de măruntele acțiuni ce se succed în camerele unde bei, unde iei masa, unde flecăreşti, unde iubeşti, unde dormi, unde totul pare nou, lucios şi parcă festiv. De la Chardin la Renoir, la Bonnard, la Vuillard, lecția acestor vrăjitori nu va fi uitată în Franța. Atîta timp cît ochii vor iubi mătăsurile, catifelele, satinurile, bijuteriile, florile, reflexele soarelui pe lemn, metal sau sticlă, netezimea şi căldura epidermelor, meșteșugarii de geniu care au fost un Ter Borch, un Pieter de Hooch vor fi apreciați, iubiți şi nu doar ca ingenioși costumatori sau iscusiți regizori, ci ca prieteni miraculos de atenți să redescopere toate plăcerile vieții zilnice.

ADRIAEN VAN OSTADE. FELCER SCOȚÎND O MĂSEA. 1610 – 1684. KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, VIENA

EMANUEL DE WITTE. 1617-1692. ÎN CATEDRALA DIN DELFT. MUZEUL DIN LILLE

PIETER DE HOOCH. 1629-1683? MAMA. BERLIN

REMBRANDT.
1606-1669.
CASTEL ÎN AMURG.
PE LA 1650.
LUVRU, PARIS

JAN VAN GOYEN.
1596-1656.
CEI DOI STEJARI.
1641.
RIJKSMUSEUM,
AMSTERDAM

SALOMON VAN
RUYSDAEL.
DUPĂ 1600-1670.
RÎUL.
1644.
MAURITSHUIS, HAGA

JACOB ISAACKSZ.
VAN RUISDAEL.
1628-1682.
LAN DE GRÎU.
METROPOLITAN
MUSEUM, NEW YORK

Artiștii din Țările de Jos socotiseră multă vreme necesar să caute în Italia lecții de gust și rețete. Or, iată că la începutul secolului al XVII-lea apar simultan, la Haarlem, la Dordrecht, la Delft, la Amsterdam, pictori sedentari care-și cîștigau adesea viața dintr-o altă meserie și înțelegeau că marile descoperiri se fac între zările natale, în spectacolele cotidiene și mai ales în sine însuși.

Renunțînd la înnobilările obișnuite, ei își vor lua drept unic obiect de studiu ceea ce pînă atunci nu fusese decît decor, vor subordona totul acțiunii luminii, vor găsi misterul în afara sacrului. Van Goyen, acest primitiv al peisajului pur, modifică cel dintîi, cu Esaias van de Velde și Seghers, « punctele de vedere » seculare. Coboară linia de orizont și trei sferturi din pînză vor aparține profunzimii și mișcării cerurilor. Cultul său pentru calm îl împinge să acorde totdeauna prioritate vieții valorilor față de cea a culorilor.

Pasiunea lui Van Goyen, Jacob Ruysdael și Hobbema pentru feeriile naturii e tot atît de exclusivă, încît deseori grija îmbogățirii prim-planurilor cu mărunte intrigi umane împletite printre cele ale norilor și vîntului ei le-o încredințează unor maeștri față de care au fost uneori socotiți mai prejos: Berchem, Jan Vermeer, Adriaen van de Velde.

Fără Van Goyen, atît de apropiat de Rembrandt în *Stejarii* săi, i-am fi avut oare pe Ruysdael, Hobbema, van Koninck, Cuyp și atîția alți meșteri cărora el le-a revelat arta de-a evoca vaste orizonturi? Timp de aproape un secol, acești peisagiști vor înaripa pictura olandeză, pe care o anumită lipsă de suplețe congenitală risca să o mențină în imitații servile sau în ficțiuni fără grandoare. Dacă acest popor practic și curajos a reușit să depășească aparențele, a făcut-o grație unor ceruri tot atît de înălțătoare ca acelea din Veneția sau Île-de-France.

Un meşteşug modest care, prin uşurinţa şi subtilităţile sale îl aminteşte pe cel al « primitivilor », excelează în transpunerea a ceea ce Théodore Rousseau, discipolul lor, va numi « modeleul aerian ». Nici o căutare a efectului: autorul dispare. Niciodată rame atît de mici nu închiseseră atîta spaţiu şi atîta ştiinţă ca în unele peisaje de Van Goyen, Seghers, Koninck sau Ruysdael.

Hobbema, în ciuda atracţiei sale pentru lumea vegetală şi a apropierii pe care-o pecetluieşte între fermă, moara de apă, alee, tufiş, — Van der Meer, în ciuda receptivităţii sale faţă de toate mirajele cereşti, — Wouwerman, Dujardin, Potter, Cuyp, în ciuda autorităţii precise cu care îmbină ritmurile luminii cu viaţa oamenilor sau a vitelor, par uneori, comparativ, a jertfi prea mult pitorescului. Pictorul de gen stă să renască în aceşti fermecători executanţi, care ne aduc o boare de aer curat.

Chiar la nenumăraţii pictori care, după Porcellis, Willem van de Velde, Bakhuysen, s-au consacrat fastului, turnirelor şi bătăliilor navale, preferinţele li se vor îndrepta de fapt tot către lentele alaiuri de nori, către sclipirea oglinzilor marine. Scăpînd de o exagerată specializare, Van de Cappelle, Vlieger, Willem van de Velde II se vor complace cu succes în evocarea aceloraşi evenimente atmosferice.

Rembrandt, şi mai ales Vermeer, n-au fost decît peisagişti ocazionali. De la cel din urmă nu cunoaştem decît două capodopere de *plein-air: Străduţa* (Amsterdam) şi *Vedere din Delft* (Mauritshuis). Aici, un brîu de fortificaţii, dincolo o căsuţă cu creneluri opresc privirea, silesc miraculos spaţiul să se condenseze în picături irizate pe piatră, ţigle sau geamuri. Sub înrîurirea conjugată a lui Seghers, Rubens şi Van Goyen, Rembrandt a pictat vreo zece peisaje semiplăzmuite în care-şi afirmă darul suveran: hărăzirea imaginarului cu plenitudine şi relieful vieţii.

JAKOB ISAACKSZ. VAN RUISDAEL
MOARĂ LÎNGĂ WIJK.
1665-1669.
RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM

MEINDERT HOBBEMA
1638-1709.
ALEEA DE LA MIDDELHARNIS.
NATIONAL GALLERY, LONDRA

WILLEM VAN DE VELDE CEL TÎNĂR
1633-1707.
APUS DE SOARE.
MAURITSHUIS, HAGA

JAN VERMEER.
1632-1675.
VEDERE DIN DELFT.
PE LA 1658.
MAURITSHUIS, HAGA

GEORGES DE LA TOUR. 1593-1652. MAGDALENA VEGHIND. LUVRU, PARIS

GEORGES DE LA TOUR. ÎNCHINAREA PĂSTORILOR. LUVRU, PARIS

GEORGES DE LA TOUR. FEMEIA CU PURICELE. MUZEUL LOREN, NANCY

În Franța, pictura secolului al XVII-lea se împarte în două perioade. Cea mai rodnică și cea mai lungă corespunde guvernării cardinalilor-miniștri și mișună de talente originale pe care o tradiție desuetă le lasă în umbră în folosul celei de-a doua, perioada dictaturii lui Le Brun, pentru a forma ceea ce în mod abuziv e denumit Secolul lui Ludovic al XIV-lea. Se uită voit că clasicismul francez a fost inițiat sub Ludovic al XIII-lea, într-o explozie de varietate și de fantezie creatoare, zăgăzuite apoi de regula academică.

Principalul focar al artei, la începutul secolului, este tot la Roma. Biserica, după înfrîngerea — nu fără greutăți — a Reformei în țările latine, era îmbătată de victorie și succesul era întovărășit de o extraordinară expansiune mistică. Prestigiul religiei se unea cu cel al artei pentru a face din Roma focarul unei creștinătăți primenite de noi ordine și de sîngele recenților martiri. La jubileul din 1600, trei milioane de pelerini s-au înghesuit în orașul sfînt, și printre ei și pictori de toate națiile. Veniți pentru cîteva săptămîni, ei rămîneau aici ani de zile. Vouet a stat cincisprezece ani, Mignard douăzeci și doi, Poussin patruzeci și Lorrain toată viața.

Reîntorși în Franța și eliberați de Peninsulă, artiștii francezi erau recuceriți de geniul locului și de o ambianță spirituală atît de precizată, încît s-a încercat asocierea fiecărui pictor cu unul din ordinele Contrareformei. La Tour ar reprezenta franciscanismul lui Pierre Fourier, Louis Le Nain, spiritul domnului Vincent, Philippe de Champaigne pe cel al Port-Royal-ului, Le Sueur teocentrismul lui Bérulle, iar Vouet spiritul iezuiților.

Georges de La Tour, odinioară necunoscut, răspunde într-o asemenea măsură exigențelor sensibilității noastre actuale, încît, pentru noi, nu-i departe de a-i disputa lui Poussin întîietatea în ierarhia pictorilor Marelui Secol.

Şi totuşi, la începuturile sale, el se apropia de olandezii caravaggişti cu scene de gen, *Trişorul*, *Cîntărețul din vielă* (Nantes), *Femeia cu puricele* (Nancy), care nu aduceau nimic nou. Admirabil este că a înțeles că adevăratul accent dramatic nu depinde de subiect, ci de umbră şi lumină, cu ajutorul cărora s-ar putea sugera sentimente mai intense şi mai tulburătoare decît prin violențele cele mai fățişe. Născut la Vic, stabilit la Lunéville, a dus o viață de burghez înstărit, foarte grijuliu cu interesele sale lumeşti. Ezităm în cronologizarea operelor sale, puțin numeroase de altfel, cu subiecte reduse, pe care le-a reluat de mai multe ori, folosind aceleaşi modele. Singura-i preocupare e stilul în raporturile sale cu sentimentul şi, pe acest drum regal, puțini artişti au fost mai mari. La Tour acceptă cu o fervoare franciscană fiecare clipă din viața obişnuită de cămin trăită de cei pe care i-a frecventat şi cunoscut. Dar fiecare scenă din viața cotidiană devine excepțională prin voința de noblețe şi măreție pe care i-o conferă. Personajele lui păstrează o seninătate, o linişte de statui şi veşmintele lor cad drept, tăiate parcă de dalta sculptorilor gotici. Tăcerea ce ocupă tabloul îl opreşte pe spectatorul şovăitor în fața unui subiect nedeterminat din care emană misterul. O femeie priveşte un nou-născut înfăşat pe care-l ține în brațe: e oare o *Naştere a Domnului*? Un băiețel luminează cu o făclie unui dulgher lucrînd în fața tejghelei: e oare un *Sfînt Iosif*? O doamnă însoțită de două slujnice ridică brațul unui mort străpuns de o săgeată: e oare Sfînta Irina alături de Sfîntul Sebastian? O femeie cu plete lungi meditează noaptea la lumina unui opaiț, cu un craniu pe genunchi: e oare Magdalena? Mai mult decît Caravaggio şi Rembrandt, La Tour introduce sacrul în viața fiecăruia dintre noi. Reuşeşte grație luminii sărăcăcioase a unei lumînări pe care un personaj o apără cu palma şi care e lampa din altar, lumina

GEORGES DE LA TOUR. NOUL NĂSCUT. MUZEUL DIN RENNES

GEORGES DE LA TOUR. SF. IOSIF DULGHER. 1640-1645. LUVRU, PARIS

GEORGES DE LA TOUR. SF. SEBASTIAN JELIT DE SF. IRINA. BERLIN

LOUIS LE NAIN. 1593?-1648. CĂRUȚA SAU ÎNTOARCEREA DE LA FÎN. 1641. LUVRU, PARIS

LOUIS LE NAIN. FIERARUL. LUVRU, PARIS

LOUIS LE NAIN. FAMILIA LĂPTĂRESEI. PE LA 1640. ERMITAJ, LENINGRAD

sufletească, focul inspirației, prezența unui har.

În geografia artei, lorenul La Tour îi are ca vecini pe Antoine, Louis și Mathieu Le Nain, din Champagne, poeți, ca și el, nu ai unei vieți provinciale, ci ai unei vieți rustice. Ei spun la fel de mult, pe o scenă mai modestă. La ei taina se vădește în plină lumină. Sacrul nu se refugiază în umbră. Rugăciunea dinainte de masă însoțește fiecare gest al acestor vieți resemnate, sanctificate de seriozitatea, austeritatea și mizeria lor.

De curînd abia s-a putut determina cu aproximație partea respectivă a fiecărui frate în lucrul comun. Toți trei celibatari, posedau niște pămînturi din familie în împrejurimile Laon-ului, dar lucrau la Paris și semnau doar cu un nume, Le Nain. Vîrstnicul, Antoine, rămînea un « flamand » și excela, spune un biograf contemporan « în miniaturi și portrete în racursiu ». Mezinul, Mathieu, a vădit gust pentru viața mondenă, a frecventat lumea de la Curte și a compus portrete colective, grupuri de cîntăreți din lăută, jucători de cărți sau de table. Marele artist e Louis, cel mai religios, nu în subiecte, ci în spirit, cu scene tot atît de simple ca și acelea ale lui La Tour, deși fără nici o « transpunere ». Cîteva capodopere ajung pentru a-i afirma gloria, *Fierăria*, *Căruța* sau *Întoarcerea de la fîn* (1641), *Întoarcerea de la botez*, *Cina țăranilor* (1642), *Rugăciunea dinainte de masă*. La drept vorbind, subiectul nu există. Pictorul își surprinde modelele înainte sau după acțiune și muncă. Șed liniștiți la sfîrșitul zilei. Beau sau mănîncă, îndeplinind parcă un ritual. În mijlocul lor o pisică doarme, un cîine veghează, un copil cîntă încet din fluier. Ceea ce-l deosebește pe Louis Le Nain de frații săi e simțul luminii. E un pictor de exterior, de atmosferă, a cărui privire se înalță departe în zare și peste cîmp. Un amurg de aur sau de argint îi învăluie pe bieții

țărani cu chipuri trase, cu membre vlăguite.

La Paris, unde, în umbra Curții, se forma tînăra pictură franceză, posturile și comenzile oficiale li se adresau la început flamanzilor, care alcătuiau la Gobelins (numele unuia dintre ei, Van Goblen) o adevărată colonie. După cum spuneam, Frans Pourbus se întorsese la Paris și murise aici în 1622. Cu un an înainte, Marie de Médicis îl chemase pe Rubens să-i decoreze galeria palatului Luxembourg. Și cum Rubens nu făcea nimic singur, îi luase cu sine, în trecere prin Bruxelles, pe peisagistul Jacques Fouquières și pe portretistul Philippe de Champaigne, care, după plecarea lui, au rămas la Paris. Richelieu nu-l agrea pe Rubens, îl socotea un agent al regelui Spaniei. Dar pe Champaigne l-a îmbrățișat și i-a apreciat curînd caracterul, naturalețea și pioșenia. I-a obținut numirea ca pictor al Curții, i-a acordat cetățenia franceză și i-a încredințat comenzi. Pictor religios, Champaigne a excelat în portretul colectiv — *Consilierii din Paris* (Luvru) sau individual — ca efigiile oficiale ale lui Ludovic al XIII-lea și ale cardinalilor. Portretul lui *Richelieu* de la Luvru, mai ales, în mantie de gală, cu privire imperioasă și aer suveran, i-a plăcut mult cardinalului. Solicitat de mînăstiri, a avut ocazia să lucreze pentru Port-Royal. A rămas legat de solitari, îndeosebi de familia Arnauld, din care ne-a lăsat imagini de neuitat, ca *Maica Angélique* și *Maica Agnès*. Fiica lui, Catherine, călugăriță în aceeași mînăstire, i-a dat prilejul unei capodopere. Paralizată de doi ani, a fost miraculos vindecată după o novenă. Pentru a-i mulțumi Domnului, artistul a pictat un *Ex Voto* (Luvru) în care-i vedem fiica, încă alungită în fotoliu, rugîndu-se cu Maica Agnès îngenunchiată la căpătîiul ei. Puține picturi te smulg în asemenea măsură din lumea aparențelor. Ea te face să te simți alături de sufletele ce sălășluiau

LOUIS LE NAIN. CINA ȚĂRANILOR. 1642. LUVRU, PARIS

LOUIS LE NAIN. ȚĂRANCĂ VÎRSTNICĂ ȘI O FATĂ; DETALIU DIN « FAMILIE DE ȚĂRANI ÎNTR-UN INTERIOR ». PE LA 1643. LUVRU, PARIS

LOUIS LE NAIN. RUGĂCIUNEA DINAINTE DE MASĂ (FRAGMENT). LUVRU, PARIS

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. 1602-1674. PORTRET DE BĂRBAT. 1650. LUVRU, PARIS

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. LUDOVIC AL XVIII-LEA ÎNCUNUNAT DE VICTORIE. LUVRU, PARIS

PHILIPPE DE CHAMPAIGNE. PORTRETUL MAICII ANGÉLIQUE ARNAULD. LUVRU, PARIS

cîndva în acele rase albe însemnate cu o mare cruce roșie.

Austerul și discretul Philippe de Champaigne nu era pe atunci principalul personaj din lumea artistică pariziană. Locul era ocupat de un talent facil și scăpărător, care în Italia fusese favoritul papilor: Simon Vouet (1590—1649). Ajunsese pînă la Constantinopol și stătuse la Veneția destul ca să împrumute de la Veronese secretul unui decor magic. Cînd s-a întors la Paris în 1627, căsătorit cu o răpitoare italiancă, a ajuns repede pe primul loc și a fost copleșit cu comenzi. A deschis un atelier unde s-au format Le Sueur, Mignard și Le Brun și a fost numit pictor prim. Din nefericire, cele mai bune opere ale sale, marile decoruri, au dispărut. Și n-au rămas, pentru a-i justifica faima, decît tapiseriile țesute după cartoanele sale, *Rinaldo și Armida*, *Muncile lui Hercule*, reflexe venețiene care dau uneori iluzia unui Tițian.

Elevul său cel mai bun, Eustache Le Sueur (1616—1655), a fost cel mai mare pictor religios al vremii. A avut un suflet ales, o gravitate prea timpurie care preziceau o carieră scurtă. A compus pentru mica mînăstire a cartusienilor o *Viață a Sfîntului Bruno*, lipsită de farmecul desenelor sale. A reușit mai bine *Viața Sfîntului Martin*, pentru abația de la Marmoutiers. Aici a știut, cu mult firesc, să-i egaleze pe « primitivi » grație unei picturi suave și fără umbre, în tonuri muzicale. Un alt « venețian », Jacques Blanchard (1600—1638), supranumit « Tițianul francez », a murit prea de tînăr ca să lase o altă urmă a talentului său decît cîteva nuduri, singurele, în secolul al XVII-lea, care îndrăznesc să fie goale și senzuale ca la Rubens.

La Paris, cu toate talentele acestea, lipseau adevărații șefi de școală; privirile se întorceau spre Roma unde trăiau atunci doi francezi cu titluri de glorie diferite, Claude Lorrain și Nicolas Poussin. Claude Gellée, zis le Lorrain, făcea avere

cu peisajele sale, în vreme ce vecinul său de pe via Paolina, compatriotul său Poussin, cu care se întîlnea seara la un han din apropiere, ca să discute despre pictură, rămînea relativ sărac. Claude, fost cofetar la Chamagne, în Vosges, le vindea papilor şi suveranilor porturi inundate de lumină, unde minuscule figuri, pictate de prieteni, se topeau în aurul apusului. Claude nu se sinchisea de subiectul pînzelor sale, necum noi şi cu atît mai puţin clientela sa. Miracolul stă în amploarea spectacolului care îi îngăduie minţii să se odihnească. Nu-l discutăm, ne supunem extazului. Vrăjitorul ne scapă de grijile înconjurătoare, ne aduce beatitudinea uitării, în splendoarea unei prezenţe fără nume. De aceea romanticii, mai bine ca toţi, l-au înţeles pe clasicul acesta. De la Goethe, căruia îi plăcea atît de mult, pînă la Turner, care l-a imitat, gloria i s-a împrospătat necontenit, aşa cum soarele cu fiecare răsărit ne impune aceleaşi prestigii. Arta lui Lorrain se sustrăgea controverselor timpului, pe cînd cea a lui Poussin a fost atît de înrîurită de ele, încît, înainte de-a o aborda, sîntem datori cu cîteva explicaţii.

Am văzut cum, ca o reacţie contra manierismului din secolul al XVI-lea, două estetici noi îşi împărţeau la Roma favoarea tinerilor, personificate în doi artişti care începuseră prin a lucra împreună. Annibale Carracci şi Michelangelo Caravaggio. Carracci, ilustru decorator al galeriei Farnese, predica o întoarcere la spiritul frescei, al cărei model îl dăduse Rafael cu Loggi-ile Vaticanului. El socotea că exigenţele decorului impuneau adoptarea culorii clare, zămislitoare a eleganţei şi a farmecului cerute de principi, proprietarii palatelor.

Caravaggio, dimpotrivă, « acest răufăcător venit să distrugă pictura », cum zicea Poussin, întrupa spiritul reformator, care pretindea

CLAUDE GELLÉE, ZIS LE LORRAIN. 1600-1682. VEDERE DINTR-UN PORT LA MARE. 1646. LUVRU, PARIS

CLAUDE LORRAIN. ULISSE I-O ÎNAPOIAZĂ PE CRISEIS TATĂLUI EI. LUVRU, PARIS

CLAUDE LORRAIN. ÎMBARCAREA SFINTEI URSULA. NATIONAL GALLERY, LONDRA

CLAUDE LORRAIN. NUNTA LUI ISAAC ŞI A REVECĂI. 1640. NATIONAL GALLERY, LONDRA

NICOLAS POUSSIN. 1594-1665. TANCRED ȘI ERMINIA. PE LA 1630. ERMITAJ, LENINGRAD

NICOLAS POUSSIN. MOISE SALVAT DIN APĂ. 1645-1647. LUVRU, PARIS

NICOLAS POUSSIN. POLIFEM. PE LA 1649 ERMITAJ, LENINGRAD

NICOLAS POUSSIN. BACANALĂ. NATIONAL GALLERY, LONDRA

revenirea la natură, la realitățile cele mai umile, asupra cărora proiecta o lumină nocturnă. Cum era și firesc, a avut puțin succes printre compatrioții săi, legați de meșteșugul ispititor al frescei. Adevărații discipoli i-au fost străinii, olandezi — amatori de «bambocciate», care găseau în el originea unei arte noi ce tratează omul ca pe un obiect, francezi — în căutarea unei doctrine care să-i elibereze de Italia, spanioli — sensibili la afinitățile elective pe care le trezea în ei. Așa se face că acest aventurier de geniu și-a putut revendica o strălucitoare descendență în rîndurile căreia se numărau Georges de La Tour, Rembrandt și Velázquez, în timp ce, aproape singur, Nicolas Poussin rămînea credincios artei fraților Carracci.

Cînd faima lui Poussin, aflat la Roma din 1624, a ajuns pînă la Paris, Sublet des Noyers, supraintendentul construcțiilor, a înțeles că-și găsise omul providențial. Îl acoperi cu aur și făgăduieli ca să-l facă să se întoarcă în Franța. Ludovic al XIII-lea i-a scris personal. Poussin se hotărî, nu fără regrete și, la finele lui 1640, sosi la Paris unde i se făcu o « primire splendidă», după spusa lui. Nimic mai glăsuitor pentru situația picturii franceze de atunci ca scurta peripeție a călătoriei sale, rezultat al unei neînțelegeri. Poussin nu compunea decît tablouri de cabinet, cu o artă intelectuală, în care desenul era stăpîn și culoarea slugă. Or, ceea ce așteptau Curtea și amatorii era un decorator în stare să contrabalanseze în Franța faima lui Rubens. Fapt revelat clar de cuvintele lui Ludovic al XIII-lea către Poussin, cu ocazia primelor întrevederi: « Vouet înghite-n sec!» Intrigile, criticile, lucrările dezamăgitoare, toate l-au dezgustat pe Poussin de Paris. Doi ani mai tîrziu se întoarce la Roma, de unde nu se va mai mișca.

Arta lui nu e populară. Nici un pictor n-a fost mai intelectual decît autodidactul acesta. Subiectele tratate de el țineau de «pei-

sajul istoric» singurul gen care, alături de portret, părea pe atunci demn de un pictor ce-și respectă arta. Își găsea subiectele în cărțile de istorie romană sau biblică — lectura lui zilnică. Le medita îndelung și-și compunea tablourile ca tot atîtea pantomime psihologice. Pentru acest spirit religios, care îndrăgea « lucrurile bine rînduite », ordinea naturii constituia un limbaj și dacă măsura proporțiile statuilor antice, o făcea pentru că urmărea să determine « ordinea prin care fiecare lucru se păstrează în esența sa » și permanența legilor lor. Cu un cuvînt împrumutat din muzica veche, încerca să reconstituie diversele « moduri » ale pasiunilor, exprimate în gesturi rituale, care îi însuflețeau personajele baletelor sale mitice. Faimoasa delectare care, pentru el, era țelul picturii, o concepea ca pe o împărtășire activă cu marile legi care-l leagă pe om de natură.

Azi mărturisim că o asemenea ideologie ne supără. Desigur, nu poți rămîne nesimțitor la perfecta euritmie a unor compoziții ca *Împărăția Florei* (Dresda), *Moise salvat din apă*, *Păstorii din Arcadia*, *Eliezer și Reveca* (Luvru), sau *Inspirația poetului* (Luvru), unde limbajul formelor se însoțește cu cel al gîndirii. Dar le putem prefera pînzele în care se mărturisește un sentiment juvenil al frumuseții nude, ca *Bacanalele* sau *Nimfă purtată de un satir* (Kassel) și îndeosebi peisajele sale. Căci dacă figura umană o desena inspirîndu-se din Antichitate, natura o vizita la ea acasă. În fiecare dimineață cobora din Pincio și pleca să se plimbe la cîmp. Aduna, la întîmplare, din drum, ierburi și pietre pe care și le aducea la atelier. Astfel și-a compus viziunile cosmice din *Diogene* (Luvru), *Polifem*, *Sfîntul Matei și Îngerul*, (Berlin), în care natura invadează scena, în care omul dispare uitat ca eroul din *Funeraliile lui Focion*. S-ar părea că însuși Poussin se întoarce înapoi prin veacuri către vîrsta de aur care i-a fost adevărata patrie.

NICOLAS POUSSIN. PĂSTORII DIN ARCADIA (FRAGMENT). 1638-1639. LUVRU, PARIS

NICOLAS POUSSIN. MIDAS ȘI BACCHUS (FRAGMENT). PE LA 1630. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

NICOLAS POUSSIN. ECHO ȘI NARCIS (FRAGMENT). PE LA 1624-1626. LUVRU, PARIS

PIERRE MIGNARD. 1612-1695. PORTRETUL DUCESEI DU MAINE, COPIL. CASTELUL VERSAILLES

CHARLES LE BRUN. 1619-1690. CANCELARUL SÉGUIER ÎN CORTEGIUL REGINEI MARIA TEREZA LA INTRAREA EI ÎN PARIS, 26 AUGUST 1660. LUVRU, PARIS

ANONIM. PORTRET DE FEMEIE. MUSÉE CONDÉ, CHANTILLY

Cînd, în 1642, Poussin s-a întors la Roma, un tînăr artist de 23 de ani, stipendiat de Séguier, s-a atașat de el, hotărît să-i smulgă maestrului secretul influenței sale. Se numea Charles Le Brun. Revenit la Paris după patru ani, și-a început, bizuindu-se pe inteligență și voință, pe diplomație și înflăcărare, extraordinara carieră. Lucră mai întîi pe lîngă Fouquet, apoi pe lîngă Colbert, a cărui soartă o va împărtăși. A fost principalul făuritor al Academiei. În 1622 a fost numit pictor prim și a devenit șef de școală. Avea să contribuie mai mult ca oricine la centralizarea care a pus arta în slujba gloriei suveranului. Oricărei îndrumări îi trebuie o doctrină: acesta a fost rolul conferințelor academice în care s-au sistematizat ideile lui Poussin. Trebuia un organism executor: acesta a fost manufactura Gobelins, unde, sub conducerea lui, au fost reunite toate meșteșugurile. Trebuia un șantier: a fost găsit la Versailles. Aici a desfășurat o muncă în stare să stoarcă multe vieți, desenînd totul cu mîna lui, de la picturi pînă la broaștele ușilor. Rezultatul a depășit opera unui om, a devenit stilul unei domnii, atît de adaptat funcției lui, încît a cucerit Europa. Cartoanele sale pentru tapiseria cu istoria regelui, portretele sale înseamnă mai puțin pe lîngă un asemenea triumf. Trebuie totuși să cităm portretul ecvestru al cancelarului Séguier, defilînd în mare ținută în cortegiul din *Intrarea în Paris a reginei Maria Tereza.* Ansamblul compoziției alcătuiește, de altminteri, o frumoasă pagină de istorie.

Alături de el, singurii pictori ce îndrăznesc să-i scuture autoritatea sînt tocmai portretiștii cărora clientela mondenă le cere calități mai intime decît transfigurarea într-un zeu de pe Olimp. Mignard, succesorul lui Le Brun, după dizgrația acestuia, n-a supraviețuit mult succesului. A fost mai ales decorator și portretist de femei cărora le flata amorul propriu. La Roma, îi făcuse por-

tretul papei Urban al VIII-lea. Rechemat la Paris, a văzut defilîndu-i pe dinaintea șevaletului toate frumusețile Curții, de la Marie Mancini și Louise de La Vallière pînă la d-na de Sévigné și d-na de Montespan.

La sfîrșitul domniei sale, Ludovic al XIV-lea și-a găsit pictorul care avea să-l trimită posterității în imaginea sa cea mai spectaculară: catalanul Hyacinthe Rigaud. Credincios fastului din Marele Secol, îl va picta și pe tînărul Ludovic al XV-lea în același costum de încoronare ca și cel al străbunului său. Dar vestește și vremurile noi prin paleta sa caldă și rubensiană, prin știința glasiurilor și a reflexelor.

Concurentul său Largillière, format la Anvers, se întoarce hotărît către clientela nenobilă și își dă capodopera pictînd, ca un admirator al lui Van Dyck, *Frumoasa strasburgheză*. Arta portretului cere o prindere imediată a modelului care va contribui la moda născîndă a rapidului pastel. Unul din primii maeștri i-a fost Vivien, care, înainte de a-și găsi o slujbă în Germania, ne-a lăsat un neuitat portret al lui Fénelon.

Reacția contra regimului autoritar al lui Le Brun a început îndată după dizgrația lui, în însuși sînul Academiei, prin cearta dintre rubensiști și poussiniști, partizanii culorii împotriva apărătorilor desenului. Rubens, care fusese pictorul ducelui de Mantova, inaugurase în Italia o artă dinamică, eroică și triumfală, arta barocă, atît de potrivită cu spiritul italian, încît cucerise Peninsula în dauna discipolilor lui Carracci și ai lui Caravaggio. Dar, nu reușise să găsească o primire similară din partea francezilor, îndrăgostiți de moderație, simplitate și echilibru. Pînă la urmă, totuși, au învins rubensiștii, dar sub o formă atît de atenuată, încît barocul naturalizat a devenit în Franța fermecătorul rococo. Succesul acesta se datora unei noi clientele. Căci dacă Academia sub-

NICOLAS DE LARGILLIÈRE. 1656-1746. FRUMOASA STRASBURGHEZĂ. COLECȚIE PARTICULARĂ. PARIS

HYACINTHE RIGAUD. 1659-1743. LUDOVIC AL XIV-LEA ÎN COSTUMUL DE LA ÎNCORONARE. 1701. LUVRU, PARIS

JOSEPH VIVIEN. 1657-1734 PORTRETUL LUI FÉNELON, ARHIEPISCOP DE CAMBRAI. VECHEA PINACOTECĂ, MÜNCHEN

ANTOINE WATTEAU. 1684-1721. COMEDIANȚII ITALIENI. 1719-1720. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

WATTEAU. INDIFERENTUL. LUVRU, PARIS

WATTEAU. ANGELO CONSTANTINI, ZIS MEZZETIN. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

zista, deficitul finanțelor regale îi paraliza acțiunea. La Versailles, François Lemoine termina, în 1736, ultimul mare decor al palatului, plafonul din Salonul lui Hercule, unde se agită prin nori de o uimitoare armonie o sută patruzeci de personaje mitologice, cîntec de lebădă al unei arte în declin. Autorul abia apucă să fie numit pictor prim, pentru că, epuizat de patru ani de eforturi, se sinucide.

Marea pictură era incompatibilă cu micile apartamente la modă. Artiștii părăsiți de rege și-au găsit în rîndul financiarilor, magistraților și burghezilor care urmăreau Saloanele, devenite periodice din 1737, un nou public, mai preocupat de propria-i desfătare decît de bucuriile austere ale inteligenței și care și-a impus gustul pentru culoare și pentru subiectele de gen, tratate pînă atunci de flamanzi. Opinia a suscitat o critică de artă (broșuri și gazete). Viața artistică a luat atunci forma pe care avea să și-o păstreze pînă in zilele noastre.

În 1721 murea la Nogent, în vîrstă de 37 de ani, în casa de la țară a d-lui Le Fèvre, intendent al Micilor Distracții regale, un pictor care devansase năzuințele veacului. Era originar din Flandra și-l admira pe Rubens. Îl chema Watteau. Începuse prin a lucra cinci ani la Gillot, specialist al teatrului italian, unde prinsese gustul personajelor din *commedia dell'arte* care aveau să devină confidenții fanteziei sale. A locuit apoi în palatul Luxembourg, al cărui « portar » — conservator adică — era pictorul Audran, maestru faimos în decorație. În palat a putut profita de prestigiosul exemplu oferit de galeria Médicis. Seara își plimba melancolia prin nobilul parc singuratic, ale cărui admirabile frunzișuri aveau să fie cadrul tablourilor sale. Astfel, de la început intra în stăpînirea întregului material al serbărilor sale: travestiuri de teatru, un parc cu frumoase umbrare, o tehnică de virtuoz și o paletă

rubensiană. E drept că avea și geniu pentru a-l folosi.

Totuși, primele sale opere aveau să fie tablouri militare. Întorcîndu-se în 1709 la Valenciennes ca să-și vadă familia, găsi orașul amenințat de oștile Imperiului germanic, după căderea Tournai-ului. Străbătu periferiile, vizită taberele și acumulă desene. Întors la Paris, compuse cîteva tablouri despre război văzut din spatele frontului, *Tabăra mobilă* (Ermitaj), *Escorta* și două pînze complementare, *Recrutul* (Angers) și *Halta*, care i-au deschis, la 28 de ani, porțile Academiei. Pe atunci era găzduit de marele bogătaș Crozat, posesorul unei colecții unice de tablouri flamande și italiene. Aici a compus o capodoperă, *Îmbarcarea spre Citera* (1717, Luvru), piesa lui de recepție, care i-a dobîndit calitatea de pictor de serbări galante, denumire creată anume pentru el. Tabloul e departe de a fi pur imaginar (înfățișează episodul dintr-o comedie a lui Dancourt, *Cele trei verișoare*, în care triumfa comediana Charlotte Desmares), dovadă că Watteau lucra în primul rînd după natură. Carnetele îi erau într-adevăr pline de desene și atitudini prinse pe viu, și la ele apela cînd voia să facă un tablou.

Ce-i în fond o Serbare galantă? Deși își poate revendica precedente, *Concertele* lui Giorgione, *Grădinile Iubirii* ale lui Rubens, Serbarea galantă e forma nouă dată de Watteau unui vis permanent al omenirii, visul vîrstei de aur, al unui paradis destinat plăcerii, al unui azil fericit în care vremea s-ar scurge într-un veșnic carnaval. Perechi se plimbă și discută. Cîntă din gură sau la ghitară, silabisind « Gama Iubirii ». Dansează și mai ales lenevesc. Watteau a prins toate atitudinile de destindere, dezinvoltură și nepăsare, cutele rochiilor alungite sau șezînd, poza cerută de confidențele șoptite, duioasele mărturisiri, așteptările fără motiv și plecările fără țel. Frumoasele trecătoare ne întorc lesne spatele, cu

WATTEAU. GAMA DRAGOSTEI, NATIONAL GALLERY, LONDRA

WATTEAU. JUDECATA LUI PARIS. PE LA 1718-1720. LUVRU, PARIS

WATTEAU. FIRMA LUI GERSAINT (JUMĂTATEA DIN DREAPTA). 1720. PALATUL CHARLOTTENBURG, BERLIN

NICOLAS LANCRET. 1690-1743. LECȚIA DE MUZICĂ. LUVRU, PARIS

JEAN-MARC NATTIER. 1685-1766. PORTRETELE DOMNIȘOAREI DE LAMBESC ȘI AL CONTELUI DE BRIONNE. 1732. LUVRU, PARIS

FRANÇOIS BOUCHER. 1703-1770. ODALISCĂ. LUVRU, PARIS

regret de altfel, ca să-și arate rochiile de satin roz, gri-liliachiu sau galben stins, dar nu uită să-și întoarcă spre noi profilul, înclinat peste umăr. Nici acțiune, nici subiect. Nu e decît o *Adunare într-un parc* (Luvru), ce întrunește eleganți inactivi deghizați în actori. Căci ei nu joacă un rol, îi poartă doar costumul și, ca într-o comedie de Shakespeare, travestiurile devin adevărate prin vis. Watteau s-a gîndit oare la acel « balet al vieții omenești » pe care-l reprezentau idilele lui Poussin? Oricum, el le-a transpus în minor, ca la sfîrșitul unei zile frumoase, la ceasul cînd se-aude serenada nostalgiei. La înapoierea dintr-o călătorie în Anglia, de unde ftizicul pribeag s-a întors muribund, Watteau s-a instalat la Gersaint, negustorul și prietenul lui, ca să picteze o ultimă capodoperă, faimoasa *Firmă*. A fost repede luată din prăvălia de la podul Notre-Dame, unde stîrnea furtuni de admirație. Reprezentat de curioși entuziaști, noul veac se recunoștea în el și-și aplauda propria imagine.

Influența lui Watteau a fost mare și cu consecințe îndepărtate. Continuatorii săi direcți, Pater, Lancret, n-au știut decît să-i împrumute temele și costumele. Scuza lor cea mai bună a fost că au prefăcut serbarea galantă în scenă de moravuri, cîteodată nu fără farmec. Astfel, Lancret a instalat un îmbietor *Dejun cu șuncă* (Chantilly), menit a fi contrapartea *Dejunului cu stridii* pictat de de Troy (1735, Chantilly) în sufrageria micilor apartamente ale regelui de la Versailles. Căci noua modă a traiului burghez venise de la Curte. Ludovic al XV-lea refuzase să mănînce în public. Lua masa între prieteni și fără servitori. Această schimbare de viață cerea un alt decor mobil și pictorii și-au îndeplinit perfect misiunea. Mai ales în tapiserie au repurtat strălucitoare izbînzi, ca *Indiile* de Desportes, *Viața Esterei* de de Troy, *Iubirile zeilor* de Boucher, care a fost de altfel directorul manufacturii Go-

belins. François Boucher, pictorul preferat al d-nei de Pompadour, rămîne cel mai bun reprezentant al unei arte de curte, a cărei singură grijă era de a plăcea și de a flata senzualitatea blazată a nobilei sale clientele. La el, toate femeile goale, nimfe sau zeițe, grăsuțe și bucălate, seamănă între ele. N-a știut niciodată să-și caracterizeze modelele, nici cînd își picta propria soție.

Altor pictori trebuie să le cerem mărturii veridice asupra bucuriilor vieții, lui J.F. de Troy (1679—1752), de pildă, care le cunoștea, ca om cu succes la femei. A pictat *Lectură într-un salon*, *le Jeu du Pied-de-Bœuf*, *Jartiera desprinsă*, toate ajunse în Anglia și în Germania pentru a dovedi voga și întîietatea europeană a artei franceze. Respectul naturii trebuie să-l căutăm la pictorii de animale, peisaje și naturi moarte, la Desportes (1661—1743) care, în regiunea Beauvaisis picta după natură, precum Corot, sau la Oudry (1686—1755), prestigiosul istoriograf din *Vînătorile lui Ludovic al XV-lea* (Compiègne și Fontainebleau), care a reușit într-o bună zi acel tur de forță de paletă care este *Rața albă* (1753).

Aceeași curbă stilistică — de la solemn la familiar — e urmată și de portret. Vieții de reprezentare îi succede o viață de relații, dusă, de bună seamă, de femei, față de care asemănarea măgulitoare e imperioasă. Nattier face avere travestindu-le pe doamnele de la curte în Flore, Naiade, Sultane, Diane ori Aurore, și dacă în fața reginei se stăpînește, e numai pentru că Marie Léczinska era destul de spirituală spre a-i cere să rămînă adevărat. Tocqué, deși ginerele lui Nattier, continuă arta veridică a lui Largillière, după cum se vede în superbul său *Conte de Saint-Florentin* (Marsilia). Cu grijă pentru nuanțe, el își privea lucrările sub o lumină blîndă, la scăpătatul zilei.

În Quentin de La Tour găsim un picard sarcastic și răzvrătit, care aprecia că « a venit timpul

FRANÇOIS BOUCHER. ODIHNA DIANEI DUPĂ BAIE. 1742. LUVRU, PARIS

MAURICE QUENTIN DE LA TOUR. 1704-1788 PORTRETUL DOAMNEI DE POMPADOUR, 1755. LUVRU, PARIS

QUENTIN DE LA TOUR. PORTRETUL LUI LUDOVIC AL XV-LEA. LUVRU, PARIS

JEAN-BAPTISTE CHARDIN. 1699-1779. TÎNĂRA GUVERNANTĂ. PE LA 1739. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

CHARDIN. FEMEIA CU PROVIZII. 1739. LUVRU, PARIS

CHARDIN. TÎNĂRUL DESENATOR. 1737. LUVRU, PARIS

cînd natura nu mai poate fi înfrumusețată». Dar prea s-a amăgit că pătrunde psihologia modelelor sale. Ca și ceilalți, n-a pictat decît aparențele omului în societate. Portretele sale se știu privite. Ele ne ascultă și ne zîmbesc. Virtuozitatea și-o pune în slujba inteligenței pe care și-a dovedit-o folosind tehnica rapidă a pastelului, singura în care culoarea unită cu desenul păstrează prospețimea și spontaneitatea acestuia. Catalogul lui La Tour este imaginea veacului său. Să alegem totuși din ansamblu *D-na de Pompadour* și *Ludovic al XV-lea* (Luvru), apoi intimii săi, *D-ra Fel* (Saint-Ouentin), prietenul său *Abatele Huber* (Saint-Quentin), adorabila *Nicole* (Luvru) și *D. Duval de L'Epinoy*, pe care Mariette îl numea « regele pastelurilor ».

Coborînd mai departe treptele ierathiei genurilor, ajungem la nivelul existențelor burgheze și pătrundem în bucătărie, unde găsim natura moartă și pe pictorul ei, Chardin. Nu el a inventat genul și, îndeobște, înainte de a vorbi despre el, i se citează antecedentele, tablourile iluzioniste italiene, « vanitățile» flamande, piețele olandeze, florile lui Caravaggio, *bodegón*-ele spaniole. Dar dacă Chardin pare nou, și pentru noi e chiar singurul modern din secolul său, e pentru că a inventat o tehnică adaptată ochiului și sufletului său. Nu spunem că ar trebui să-i acceptăm fără contestație afirmația faimoasă « să ne slujim de culoare, dar să pictăm cu sentimentul», căci sentimentul, pentru un pictor, este facultatea de a vedea. Cu el, criteriul valorii nu mai stă în ierarhia subiectului, ci în calitatea ochiului care-i poruncește mîinii. Chardin studiase, ca nimeni altul înaintea lui, jocul valorilor și reflexelor. Orice ar picta, *Pregătire pentru prînz* (Luvru), *Natură moartă cu pipă* sau *Atributele muzicii* — tot de la Luvru, el își uită subiectul și rămîne sensibil doar la o calitate particulară a luminii, pe care ochiul lui o descompune ca un

diamant, iar mîna lui o re-creează. Sub tușe mărunte și pestrițe, pure și vibrante, cum, mai tîrziu, credeau că le-au inventat impresioniștii, face să iasă din umbră o sticlă, o căldare, o fată de masă, ce-i smulgeau lui Diderot stupefiat celebra exclamație: « Nu pricepi nimic din vrăjitoria asta! » Și într-adevăr, nimeni n-a izbutit niciodată să-l zărească pictînd pe bătrînul alchimist sau să-i descopere secretul, nici măcar elevii săi.

Dacă mai tîrziu abordează pictura de gen cu personaje surprinse în îndeletnicirile lor zilnice, *Tînăra guvernantă*, *Femeia cu provizii*, *Baloanele de săpun*, *Tînărul desenator*, *Toaleta de dimineață*, le tratează în același fel, ca pe niște lucruri, poate mai puțin pure, chiar dacă sînt mai poetice. Și prin asta, poate a vrut să rivalizeze cu savuroasele portrete ale prietenului său Aved, *D-na Crozat în fața tapiseriei sale* (Montpellier), *D-na de Bacquencourt făcîndu-și toaleta*, pînze ambigue, oscilînd între pictură de gen și portret.

Dintr-o concesie pe care Chardin, mînat de modă, a făcut-o anecdotei, Greuze și-a hrănit întreaga carieră. Pictor bun, dar spirit îngust, el a fost victima ambiției sale de renume, a modei comediilor lacrimogene, a romanelor moralizatoare, victima virtuții predicate de Diderot, un obișnuit al d-nei Geoffrin, din al cărei salon își recruta în fiecare luni lozincile. Conjurîndu-l pe Greuze să « readucă moravurile în artă », filozoful a fost încă prea ascultat. I-au fost de ajuns cinci ani de la prima pînză expusă, *Tată citindu-le Biblia copiilor săi* (1755) pînă la *Ulciorul spart* și la *Logodnica de la țară* (1761, Luvru) pentru a-și cuceri un public și gloria. Succesul acestor false pastorale, pictate într-un decor trucat și care puneau în scenă săraci pentru uzul bogătașilor și țărani pentru marii seniori, ar fi de neînțeles dacă o senzualitate refulată n-ar înviora artificialitatea simțirii. O admirație fără margini

CHARDIN. BALOANELE DE SĂPUN. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

CHARDIN. TOALETA DE DIMINEAȚĂ. MUZEUL NAȚIONAL, STOCKHOLM

CHARDIN. NATURĂ MOARTĂ: PIPA. LUVRU, PARIS

JEAN-BAPTISTE GREUZE. 1725-1805. ULCIORUL SPART. LUVRU, PARIS

JEAN-HONORÉ FRAGONARD. 1732-1806. LEAGĂNUL. 1768. COLECȚIA WALLACE, LONDRA

FRAGONARD. FEMEI LA SCĂLDAT. 1775. LUVRU, PARIS

stîrneau capetele de studiu, fețele copilărești de semifecioare doar cu privirea nevinovată. El le-a și fost prima victimă. Căci, silit s-o ia de soție pe frumoasa Gabrielle Babuti, ea l-a înșelat în mod scandalos. O pictase, într-o piesă superbă, sub titlul neașteptat de *Filozoafa adormită*, așezîndu-și ușuratica soție printre cărți, poate fiindcă era fiică de librar. Reușitele cele mai puțin discutabile ale acestui pictor rătăcit în morală au ținut de portret, mai ales cel al spiritualei *Sophie Arnould* sau al prietenului său gravorul *Georges Wille*.

O nouă generație de portretiști invada Saloanele, unde femeile aveau să ocupe un loc de invidiat. Cea mai celebră dintre ele, d-na Vigée-Lebrun, fiică de pictor și soție de negustor, a debutat, fără greutate, de tînără. Obișnuită a Curții, a executat numeroase portrete ale reginei. Din Duplessis (1725—1802), pictor al lui Ludovic al XVI-lea, se poate cita *Gluck la clavecin* (Viena). Și dacă adăugăm aici numele lui Gabriel Doyen (1726—1806), o facem pentru a putea spune că *Miracolul ciumaților* (la Saint-Roch) e singura mare pictură religioasă citabilă între Rubens și Delacroix.

Arta sfîrșitului de veac explodează într-un foc de artificii sub penelul lui Fragonard, meridional plesnind de sănătate și bună-dispoziție. Trecut prin atelierele lui Chardin și Boucher, și-a rezumat epoca și și-a însușit toate tehnicile. Și-a început cariera cu o călătorie în Italia în tovărășia unui fermecător abate de Saint-Non și a mondenului Hubert Robert. Pictorii venețieni, Tiepolo îndeosebi, l-au ispitit, ca și, de bună seamă, ambianța fascinantei Italii de atunci. Cu creionul în mînă a acumulat schițele și, după întoarcerea la Paris, a compus o piesă de recepție de un amețitor lirism, inspirată direct după opera *Callirhoe* (1765, Luvru), singurul său tablou mare. Dar lui Fragonard îi plă-

ceau banii și de aici încolo nu va mai lucra decît pentru fermierii-generali. Pictează pentru trezorierul clerului *Întîmplări fericite la leagăn* (1768), popularizată prin stampe. E perioada operelor sale ușoare, dintre care cîteva ne sînt cunoscute doar după schițe sau gravuri: *Femei la scăldat*, *Zăvorul*, *Covrigul*, *Cămașa scoasă*, susținute de tușa spirituală și de îndrăzneala sa discretă. A decorat buduarul d-nei Guimard care i-a devenit amantă. D-na du Barry i-a comandat, pentru Louvenciennes, cinci panouri cuprinzînd povestea unei iubiri, de la prima întîlnire pînă la părăsirea finală. În aceste opere delicate s-a dovedit la fel de poet ca și Watteau. Dar mai lacom decît înaintașul său, el nu se mulțumește să plece în Citera, ci debarcă și se culcă acolo.

La 40 de ani se însoară și devine tată. E perioada scenelor de familie, *Fericita rodnicie*, *Vizită la doică*. Dar acest improvizator înnăscut triumfă în lucrurile văzute. A lăsat imagini amuzante de-ale prietenilor săi, *Abatele de Saint-Non* ca spaniol, *Diderot* ca doge, adorabilul *Copil blond* ca pierrot. Pictează *Cuptorul obștesc* la Nègrepelisse, în casa d-lui Bergeret cu care face o nouă călătorie în Ialia, de unde se întoarce cu celebrele sangvine *Grădinile vilei d'Este*. Și amintirea lui Watteau îl mai urmărește și cînd pictează, pentru ducele de Penthièvre, marionetele din *Serbare la Saint-Cloud* (1775, Banca Franței, Paris).

În 1754, contele de Stainville, numit ambasador pe lîngă Sfîntul Scaun, pleacă la Roma însoțit de fiul valetului său, Hubert Robert. Cum contelui nu i se putea refuza nimic, tînărul Robert a fost găzduit la palatul Mancini și numit bursier al Școlii. O altă întîmplare norocoasă i-a cîștigat prietenia abatelui de Saint-Non, după cum am văzut, și, grație acestuia, a reușit să rămînă unsprezece ani în Italia. La întoarcere s-a însurat cu o tînără elegantă

FRAGONARD. COPILUL BLOND. COLECȚIA WALLACE, LONDRA

ÉLISABETH VIGÉE-LEBRUN. 1755-1842. PORTRETUL D-NEI MOLÉ-RAYMOND, DE LA COMEDIA FRANCEZĂ. 1786. LUVRU, PARIS

LOUIS-LÉOPOLD BOILLY. 1761-1845. PORTRETUL GABRIELLEI ARNOULD COPIL. LUVRU, PARIS

JOSEPH VERNET. 1714-1780. PONTE ROTTO. PE LA 1745. LUVRU, PARIS

HUBERT ROBERT. 1733-1808. GRĂDINA UNUI PALAT ROMAN. 1769. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

HUBERT ROBERT. PODUL DE PESTE GARD. 1787. LUVRU, PARIS

și de familie bună, cu care a dus o viață mondenă pe placul amîndurora, fiind invitați de toată lumea și prezenți pretutindeni.

Ceea ce nu-l împiedica să picteze. În Italia, întîlnirea cu arta lui Panini și a lui Piranesi a fost decisivă. Era epoca întoarcerii la natură și a modei ruinelor romane. A contopit ambele gusturi și a devenit «ruinist». Nu era, desigur, arheolog. Trata monumentele ca pictor și juxtapunea zidiri care în realitate nu s-au învecinat niciodată.

Pentru noi însă cel mai valoros Hubert Robert este pictorul veridic de peisaje, ca în cele patru tablouri ce înfățișează *Monumente romane din Provența*, dintre care *Podul de peste Gard*. În regiunea pariziană prinde ca un «reporter» evenimentele ce modifică peisajul urban, *Descintrarea podului Neuilly* și *Incendiul de la Operă* (Carnavalet), *Replantarea parcului de la Versailles*, *Demolarea caselor de la Pont-au-Change* (Carnavalet). Mai mult, pătrunde în casele prietenilor și-o arată pe d-na Geoffrin luîndu-și ciocolata sau scriindu-și vestita corespondență.

Fantezia lui Hubert Robert se nutrește din realitate. La înaintașul său Joseph Vernet, realismul cade în prozaic. Tablourile din tinerețea sa romană, *Ponte Rotto*, *Castelul Sant'Angelo* au într-adevăr o grație ce-l vestește pe Corot. Dar mai tîrziu, după ce primește comanda cu *Porturile Franței* în 14 tablouri, își maltratează fantezia pentru a reda topografia exactă a orașelor Marsilia, Toulon, Brest, La Rochelle, pe care doar rochiile frumoaselor trecătoare le înfrumusețează. Preromantismul său foarte apreciat de englezi, îl va face să se ocupe de *Furtuni*, *Vijelii*, *Vîntoase* identice și repetate, pe care mult timp și le vor disputa amatorii. Peisajul nu mai e doar cadrul vieții oamenilor. Devine genul cel mai popular.

Veneţia, în secolul al XVIII-lea, e un oraş de turism şi plăceri, bucurîndu-se de o faimă statornică, dar şi oarecum echivocă. Italia îi datorează tot ei cîţiva scriitori excelenţi, dintre care Goldoni, Molière-ul unei epoci cinice şi vesele, şi, în cele din urmă, aproape tot ce e important în pictură.

Oficial, *vedutisti*-i sau pictorii de privelişti urbane, foarte căutaţi, îndeosebi de amatorii britanici, treceau drept artişti minori. Pe lîngă o mare parte de producţie artizanală, opera lor numără izbînzi alese şi cuceriri durabile. Era vorba deseori de lucrări ornamentale, menite, ca şi în Franţa, să fie încadrate în lambriuri, sau alcătuind vaste suite topografice. Şi de altfel, la Veneţia ca şi la Roma, *veduta* era deseori dublată de o interesantă producţie în acvaforte.

« Vedutist » conştiincios, Canaletto era totodată, fără s-o ştie sau s-o vrea, unul din marii poeţi ai Veneţiei. După un debut baroc, credincios eclerajelor contrastate, îşi adaptă treptat paleta la tonurile moderne, mai uşoare, şi ajunse la vederi calme, aproape cristaline, în care atmosfera saturată de lumină pală armonizează şi transfigurează prismele nete ale edificiilor. Canal Grande, Piaţa San Marco, insulele înconjurătoare, cîteva mici pieţe sau canale interioare îi împrospătau mereu inspiraţia. Un amator de clasă, consulul John Smith, i-a colecţionat pînzele, le-a trimis la Londra şi a determinat cele trei călătorii în Anglia ale lui Canaletto. Acolo, pictorul i-a cunoscut pe peisagiştii olandezi şi a fost influenţat de maniera preţioasă a lui Van der Heyden. A devenit mai rece şi mai artificial şi şi-a încercat puterile, fără prea mult succes, în *veduta* « ideală ». Nepotul său, Bernardo Bellotto, continuator autorizat al artei lui, a vizitat numeroase capitale europene spre a le fixa fizionomia, în stilul, acum căutat, al unchiului: panoramele

ANTONIO CANAL, ZIS CANALETTO. 1697-1768. VEDERE SPRE INSULA SAN MICHELE. ERMITAJ, LENINGRAD

CANALETTO. BAZINUL DE LA SAN MARCO. PINACOTECA DI BRERA, MILANO

CANALETTO. PIAŢA DIN FAŢA BISERICII SAN GIACOMO DI RIALTO. GEMÄLDEGALERIE, DRESDA

CANALETTO. VEDERE DIN VENEŢIA; CURTEA CIOPLITORULUI DE PIATRĂ. NATIONAL GALLERY, LONDRA

FRANCESCO GUARDI. 1712-1793. ARCADELE PALATULUI DOGILOR. COLECŢIA WALLACE, LONDRA

GUARDI. GONDOLĂ PE LAGUNĂ. PE LA 1787. MUZEUL POLDI-PEZZOLI, MILANO

GUARDI. VEDERE DIN VENEŢIA. PE LA 1780. ERMITAJ, LENINGRAD

sale din Varşovia, de pildă, sînt de neînlocuit.

Francesco Guardi trebuie pus alături de Canaletto. Formaţia i-a fost diferită: nu fusese dintotdeauna *vedutist*. În atelierul familial unde a trăit modest, executa comenzi de toate soiurile şi, cum se lucra în comun, după vechiul obicei meşteşugăresc, opera lui personală e greu de reconstituit; şi azi ne întrebăm dacă nu cumva îi revine fratelui său mai mare, Gianatonio (1699—1760), principalul merit al revoluţiei « guardiene». Căci e într-adevăr o revoluţie, şi totuşi aceşti artişti au fost atît de puţin remarcaţi, încît Francesco a intrat, în plină maturitate, ca ajutor în atelierele lui Canaletto şi ale lui Marieschi; multă vreme a pictat după gravurile altora şi a furnizat cópii la cerere. Abia mai tîrziu, mai ales după moartea lui Gianantonio, s-a mărginit la *vedute* şi doar la bătrîneţe a dobîndit o oarecare notorietate.

Întrebarea: Gianantonio sau Francesco se pune mai ales în legătură cu picturile pentru orga bisericii Arhanghelul Rafael (*Tobias*, după 1753). Oricum, ele reprezintă desăvîrşirea manierei în tuşă liberă, inaugurată odinioară în cadrul curentului caravaggist de Fetti şi Lyss, continuată apoi de Magnasco şi Marieschi, dar niciodată încă atît de bogată şi de însufleţită. Formele se dizolvă într-o extraordinară vibraţie de lumină, Nu mai e vorba, de data asta, de o simplă scriitură nervoasă şi prescurtată şi cu atît mai puţin de un « impresionism» prefigurat, ci de o orientare a artei spre notaţia exclusivă şi cvasimuzicală a valorilor, a scăpărărilor luminoase, făcută să desprindă din senzaţie o poezie intensă şi uneori vizionară. În calmele *vedute* de după 1760, pe care Francesco le lucrează singur, opoziţia faţă de arta unui Canaletto este totală: în locul stilului exact, conştiincios şi liniştit, preocupat de structura regulată a formelor, avem evocarea unor fee-

rii trecătoare (*Arcadele Palatului Dogilor*, Londra, col. Wallace; *Concert de gală*, München; *Insula San Giorgio*, Bergamo; *La Piazzetta*, Veneţia, Cà d'Oro; celebra *Gondolă pe lagună*, Milano, Muzeul Poldi-Pezzoli). Compoziţia e atît de nouă şi îndrăzneaţă, în extrema sa economie de mijloace, încît farmecul ireal al lui Guardi nu se explică prin nici o formulă. Or, la data tîrzie cînd a fost pictat acest tablou, neoclasicismul triumfa pretutindeni în Europa, aducînd condamnarea definitivă a tot ce făcuse farmecul Veneţiei, ceea ce sporeşte măreţia solitară şi fericirea melancolică a pînzelor lui Guardi.

Gen minor ca şi *veduta*, pictura vieţii cotidiene, urbane sau rurale, îşi avea în Italia tradiţiile şi maeştrii săi; era la origine caravaggistă în « bambocciate », carracciană în descrierea meseriilor; apoi s-a adăugat influenţa olandeză. Dar cel mai cunoscut dintre aceşti « pictori ai realităţii » e un alt veneţian, Pietro Longhi, specializat în cronica vieţii burgheze.

Caracterul documentar şi anecdotic al micilor sale tablouri facile le-a şi făcut succesul. Longhi nu alesese « genul » decît după eşecul său în marea pictură (decoraţia Palatului Saguda, Bologna); nu avea vocaţie de « realist » şi punerea în scenă întrecea la el observaţia. Cronicar al lumii bune, nu i-a fost însă şi portretist. Dacă se pricepe să redea atmosfera unui interior (peisajul îi reuşeşte în mai mică măsură: *Vînătoare de raţe*), dacă compune cu îndemînare figurile de mic format la care se limitează, dacă nu-i lipsit de daruri de colorist, execuţia poate deveni ţeapănă şi parcă mecanică. Zugrăveşte, ca şi Goldoni în comediile sale, distracţiile (*Concert în familie*), ocupaţiile şi moravurile (*Lecţia de dans*), faptele diverse (*Ambasadorul negru* şi *Rinocerul*, Veneţia, Cà Rezzonico), văzîndu-le însă printr-o lume de marionete prea puţin interesantă ca să merite

GUARDI. PLECAREA BUCENTAURULUI (DETALIU). PE LA 1763. LUVRU, PARIS

PIETRO FALCA, ZIS LONGHI. 1702-1785. CONCERT ÎN FAMILIE. PINACOTECA DI BRERA, MILANO

PIETRO LONGHI. RINOCERUL. 1751. CA' REZZONICO, VENEŢIA

GIAMBATTISTA TIEPOLO. 1696-1770. JUSTIȚIA ȘI PACEA. CONGREGAZIONE DEGLI ARMENI, VENEȚIA

GIAMBATTISTA TIEPOLO. TRIUMFUL LUI ZEFIR ȘI AL FLOREI. CA' REZZONICO, VENEȚIA

GIAMBATTISTA TIEPOLO. NEPTUN OFERINDU-I VENEȚIEI COMORILE MĂRII. 1745-1750. PALATUL DUCAL, VENEȚIA

atenția mișcată a unui Chardin sau ironia unui Hogarth.

Mai puțin previzibilă decît avîntul micului format era reînvierea bruscă, la Veneția, a marii picturi religioase sau decorative, de esență barocă. Ultimii freschiști din marea tradiție a secolului al XVII-lea au apărut în orașul care nu mai avea aproape de loc mari suprafețe murale de oferit.

Alături de Sebastiano Ricci (1659—1734), virtuoz eclectic cu stil viu și clar, G.B. Piazzetta (1682—1754), care se inspiră inițial din tradiția tenebrosismului caravaggist, înmulțește contrastele de lumină sau culoare, accentele puternice, formele torsionate (*Fecioara apărîndu-i Sfîntului Filippo Neri*, Veneția, biserica Fava, pe la 1725). În pofida pasiunii sale pentru romanțios și, uneori, a intensității simțămîntului său religios, el este un conservator. Cultivă cu succes desenul finit, portretul reprezentativ. La fondarea Academiei venețiene, în 1750, el i-a fost primul director. Un moment de luminozitate, în anii 30 (*Altarul iezuaților*, Veneția) și cîteva concesii scenei de gen (*Ghicitoarea*, 1740, Veneția) au arătat că era decis să se alăture modernismului. L-a influențat pe bizarul dalmat Federiko Benković (1677—1753) și, pentru un timp, pe tînărul Giambattista Tiepolo.

Tiepolo a fost un copil minune; la 19 ani trecea drept un maestru și abia în ultimii ani de viață, în fața ofensivei neoclasiciste, a început să-i pălească succesul. Piazzetta și Benković au fost hotărîtori pentru prima sa perioadă «tenebroasă» (*Madona carmelitană* pe la 1721, Milano, Brera). Dar, din 1726, stilul îi devine mai aerat și mai puțin încărcat, după cum se vede în frescele la care lucrează în Udine. Uluitorul virtuoz, plin de vervă și inventivitate, și-a găsit de atunci calea definitivă și plafoanele sale în perspectivă, minuțios calculate (Tiepolo va recurge adesea la ajutorul unui *quadraturista*, Mengozzi-Colonna), vor fi tot atîtea

triumfuri(Veneţia: biserica iezuiţilor, 1737—1739; biserica dei Scalzi, 1743—1744; biserica Pietà, 1754-1755; Milano: Palazzo Clerici, 1740; Würzburg: Palatul rezidenţial, 1750—1753; Escorial: Sala tronului, după 1762). Adesea, scena de sus pare văzută printr-un enorm cartuş pictat iluzionist; pictura intervine în interiorul arhitecturii, dematerializînd-o totodată prin gama clară de rozuri şi violeturi. Retorica teatrală a efectelor de gust baroc, cu fresce care par să năvălească în spaţiul privitorului (Vila Valamarana, Vicenza, 1757; şi mai ales *Istoria Cleopatrei*, Veneţia, palatul Labia, pe la 1755) e ca şi neutralizată de ingeniozitatea ironică a meşteşugului. Dar nici lumina rece şi argintată, nici strălucitoarea libertate a tuşei, nici lipsa de rigiditate a compoziţiei (echilibrată totuşi cu grijă) nu constituie un principiu de slăbiciune: domneşte în aceste opere un fel de măreţie în romanesc, ce le situează mai curînd la sfîrşitul barocului decît în rococo. Prin atîtea elemente diverse mînuite cu atîta somptuozitate, se invederează la Tiepolo unitatea unei lumi vii, a unui spaţiu infinit şi bine populat.

Un pictor ca el, de o fecunditate aproape incredibilă, acoperind cu repeziciune suprafeţe uriaşe, risca să se repete sau să secătuiască. Efectele lui, prea teatrale, sînt uneori prea previzibile şi poate părea uscat în comparaţie cu marii săi înaintaşi baroci. Cînd calcă pe urmele maeştrilor săi, Veronese sau Tiţian (*Danae*, 1736, Stockholm), volubilitatea excesivă devine stingheritoare. De aceea sînt preferate adesea desenele uimitoare, schiţele şi acvafortele capricioase şi spirituale, din care a publicat mai multe culegeri.

Giandomenico (1727—1804), care şi-a ajutat multă vreme tatăl, a lucrat într-un spirit total diferit şi a vădit o « mică manieră » burgheză, un realism plăcut şi neconvenţional, în special la vila Valmarana, unde a decorat cu scene rustice cîteva camere.

GIAMBATTISTA TIEPOLO, CÎINII SAVANŢI. CA' REZZONICO. VENEŢIA

GIAMBATTISTA TIEPOLO. APOLLO URMĂRIND-O PE DAFNE. 1755-1760. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

GIANDOMENICO TIEPOLO. 1727-1804. ŢĂRANI ODIHNINDU-SE. 1757. VILA VALMARANA, VICENZA

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES. 1746-1828. TREI MAI 1808 (FRAGMENT). 1814. PRADO, MADRID

GOYA. DOÑA GUMERSINDA GOICOECHEA Y GOYA. 1800-1804. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

GOYA. MAJA ÎMBRĂCATĂ. 1796-1798. PRADO, MADRID

Goya este una din acele figuri care, brusc, fără legătură cu trecutul imediat și fără urmări apropiate, ci ca o explozie a destinului, țîșnesc în cursul istoriei Spaniei, reliefîndu-se cu o forță intrinsecă și absolută. E fenomenul pe care filozoful Ortega y Gasset l-a denumit « adamismul » spaniol. Geniile de acest fel sînt tot atîția Adami care-și fac lucrarea ca într-un început de lume. Goya este unul dintre acești Adami spanioli. E, în același timp, o figură simbolică pentru Spania, de vreme ce a dat glas durerii și mîniei poporului spaniol în războiul său de independență. Și scena de execuție de la *3 mai 1808* este, în tragica ei sălbăticie, cel mai teribil strigăt scos de Spania, alături de *Guernica* lui Picasso.

Geniu complet, de o agilitate, de o curiozitate și de o fecunditate monstruoase, Goya este și un mare portretist. Pictor al Curții, ca și Velázquez, a pictat regi, prinți, gentilomi și doamne nobile și o întreagă galerie de personaje importante sau de prieteni și cunoscuți. Și aceasta cînd cu grație și afecțiune, cînd cu ironie și cruzime, totdeauna cu un ochi pătrunzător și cu o mînă capabilă de toate performanțele picturii.

Nu știi pe care s-o preferi dintre cele două *Majas* — una goală, cealaltă îmbrăcată. Și poate cea din urmă pare mai atrăgătoare, de nu mai perversă. În orice caz, aceste două enigmatice portrete se întregesc pentru a ne da una dintre cele mai fascinante imagini despre atotputernicia femeii. Și încă o dată, ea se exprimă mai accentuat nu în voluptatea nudului, ci în pantalonii obraznici de *maja* purtați de femeile din aristocrație ce se distrau mitocănindu-se. Dar să nu le atribuim tuturora un snobism atît de pervers: era, în gustul pentru pitorescul plebeian, și o revendicare a originalității naționale, o afirmare a așa-numitului *casticismo* (neaoșism).

Femeia cu evantai de la Luvru e din 1817. Anii întunecați ai bătrîneții lui Goya au și început. Mai pictează cîteva portrete, dar curînd se va retrage într-o casă din cîmpia madrilenă, care va fi la *Quinta del Sordo* (« Casa Surdului »), ultimul azil — înaintea exilului — al bătrînului geniu rupt de lume prin infirmitatea sa, împovărat de griji și care, acolo, avea să se lase-n voia coșmarurilor delirului său vizionar.

Moartea nu putea lipsi din opera lui Goya: e întîmpinată cu sarcasmul atît de derutant al temperamentului spaniol. Goya e un moralist necruțător și zeflemist care, în *Capriciile* sale, a înfățișat aspectele cele mai burlești sau mai atroce ale comediei sociale. Tema frumoaselor decrepite — reluată mai tîrziu de Baudelaire — care continuă grotesc să se boiască și să se împodobească e una dintre cele în care verva lui funebră triumfă. În universul filozofic al lui Goya, ajunge o mătură în locul coasei pentru a alunga alegoriile academice, ofilite de tot. La sfîrșitul unui bilet pe care i-l trimite de la Bordeaux unui prieten, în decembrie 1825, se citește post-scriptumul dezinvolt: « Și dacă murim, să ne îngroape! » Suprem gest de nepăsare al teribilului ironist, din adîncul ultimului său adăpost, înainte de-a dispărea la rîndul său.

Putem încheia această prea scurtă plimbare de-a lungul unei opere imense cu *Maja nudă*, pînza complementară a *Majei îmbrăcate*. Dacă ne-am exprimat preferințele pentru aceasta, neliniștitor simbol al capcanelor femeiești, sora ei dezbrăcată egalează cele mai uimitoare miracole ale lui Rubens, Tițian și Ingres. Obsedat de această capodoperă, ca și — la începutul carierei sale — de întreaga Spanie, Manet a dat *Olympia*, altă capodoperă a nudului realizată cu un penel la fel de desăvîrșit, cu și mai multă ambiguitate și cu un plus de bizarerie și aciditate.

GOYA.
FEMEIE
CU EVANTAI.
1817.
LUVRU, PARIS

GOYA.
BĂTRÎNELE.
MUZEUL DIN LILLE

GOYA.
MAJA NUDĂ.
1796-1798.
PRADO, MADRID

WILLIAM HOGARTH. 1697-1764. SERVITORII PICTORULUI. PE LA 1760. NATIONAL GALLERY, LONDRA

HOGARTH. POARTA ORAŞULUI CALAIS: « O, FRIPTURA DIN BĂTRÎNA ANGLIE! » (DETALIU). PE LA 1748-1749. TATE GALLERY, LONDRA

HOGARTH. CĂSĂTORIA LA MODĂ: TOALETA CONTESEI. 1743-1745. NATIONAL GALLERY, LONDRA

În Marea Britanie pictura n-a atins niciodată continuitatea pe care a cunoscut-o în Franţa sau în Ţările de Jos. Se poate spune totuşi că a prezentat în decursul veacurilor anumite trăsături proprii, izolate sau nu. Pictura engleză a fost întotdeauna mai aproape de inimă decît de cap. Se întemeiază mai des pe linie decît pe un simţ plastic al formei; recurge bucuros la satiră şi la anecdotă; tratează figura umană intim şi fără solemnitate; reacţionează în faţa naturii cu un intens lirism, şi chiar cu misticism.

Sînt trei momente în istorie cînd artiştii britanici şi-au adus contribuţia la tradiţia europeană. Între secolele al X-lea şi al XIV-lea, şcoala engleză de miniaturistică a ocupat un loc eminent în Europa. Între 1750 şi 1850, Anglia a produs un stil de portret care era burghez fără a fi provincial şi simplu fără a fi superficial, precum şi o artă a peisajului care face trecerea între secolul al XVII-lea olandez şi impresionism. Azi, pictorii englezi şi-au reluat locul în marele curent artistic al lumii occidentale. Din aceste trei perioade rodnice, aici ne interesează cea de-a doua, cu precedentele şi urmările ei imediate.

La începutul secolului al XVIII-lea, delicatele miniaturi ale lui Nicholas Hilliard (1547—1619) şi strălucita decoraţie teatrală a lui Inigo Jones (1573—1652) nu mai erau decît amintiri. Numele magice erau Van Dyck, Lely şi Kneller. Joseph Highmore (1692—1780) şi Arthur Devis (1711—1787) pictau portrete şi scene de gen pline de farmec şi fineţe. Sir James Thornhill (1675 — 1734), unic reprezentant englez al barocului tîrziu, era şi singurul dintre compatrioţii săi care, decorator cu un stil oarecum înflorit, ocupa o poziţie importantă ca pictor. Aceasta era situaţia cînd a apărut William Hogarth.

Hogarth, combativ şi pătimaş, era şi un om drept, cu gusturi

simple şi viaţă privată modestă, care detesta răutatea sub toate formele ei. Ucenicia de gravor în argint, care i-a prilejuit contactul cu arta franceză, explică poate pasiunea lui pentru amănuntul complicat. Stimulat de exemplul şi înrîurirea lui Thornhill, a făcut totul ca s-aducă pictura engleză pe picior de egalitate cu aceea din celelalte ţări. Cît a trăit, i-a atacat pe colecţionarii şi negustorii vremii care erau interesaţi « să deprecieze orice operă engleză, ca dăunătoare comerţului lor de import, pentru care aduc corăbii pline de pînze, cu Cristos în mormînt, Sfînta Familie, Madone şi alte subiecte de jale ». Într-adevăr, tocmai « anglicismul » subiectelor tratate de Hogarth era pe atunci o noutate. Londra îi furniza londonezului Hogarth un extraordinar şir de tipuri umane, puse în valoare pe un fond de mizerie sau de eleganţă.

Necesitatea de a-şi asigura un venit regulat, după ce o răpise pe fiica lui Thornhill în 1729, l-a dus la seria de scene dramatice pictate, apoi gravate pentru clientela populară. « Am urmărit, scrie el, să-mi tratez subiectul ca un dramaturg ». Din aceste fabule în imagini, puternic încărcate cu intenţii morale şi satirice, avea să iasă « pictura morală » franceză.

Execuţia lor e cînd foarte izbutită, cînd foarte neglijentă. Totuşi ambiţia lui Hogarth depăşea mult grija de a-şi cîştiga pîinea. Incursiunea lui în teoria estetică, cu a sa « analiză a frumuseţii » bazate pe linia serpentină, e încă interesantă; dar mai ales în portret are o importanţă considerabilă. *Captain Coram* a devenit un model pentru tot veacul următor; opere proaspete şi simpatice ca *Servitorii pictorului* şi *Mica vînzătoare de crevete*, din ultimii săi ani, arată ce ar fi putut deveni Hogarth dacă n-ar fi trebuit să graveze atîta ca să trăiască.

HOGARTH. AUTOPORTRET CU CÎINELE SĂU TRUMP. 1745. TATE GALLERY, LONDRA

HOGARTH. CARIERA DESTRĂBĂLATULUI: ORGIA. 1734. SOANE MUSEUM, LONDRA

HOGARTH. MICA VÎNZĂTOARE DE CREVETE. PE LA 1760. NATIONAL GALLERY, LONDRA

JOSHUA REYNOLDS. 1723-1792. LORD HEATHFIELD, GUVERNATORUL GIBRALTARULUI. 1788. NATIONAL GALLERY, LONDRA

REYNOLDS. PORTRETUL CONTESEI SPENCER ŞI AL FIICEI SALE. PE LA 1761. COLECŢIA EARL SPENCER ALTHORP, NORTHAMPTONSHIRE

REYNOLDS. PORTRETUL DOCTORULUI JOHNSON. 1778. TATE GALLERY, LONDRA

Sir Joshua Reynolds, cel mai mare portretist al secolului, a avut o viaţă mai norocoasă ca Hogarth. Nu-i mai puţin adevărat că perioada aceasta — şi îndeosebi marea epocă clasică a picturii engleze (1760—1790) — îi datorează enorm. Reynolds a simţit nevoia de a-i da şcolii engleze o bază solidă. A petrecut doi ani în Italia, între 1750 şi 1752. Adînc pătruns de opera maeştrilor italieni, a purces, după întoarcerea în Anglia, la îmbinarea «marelui stil» cu arta engleză a portretului. S-a străduit totodată să ridice condiţia artistului pe plan social. S-a înconjurat cu oameni de litere — ca Goldsmith şi Dr. Johnson —, a lucrat metodic pentru a-şi întări poziţia personală. La întemeierea Academiei Regale, în 1769, i s-a cerut lui Reynolds s-o prezideze. Cele paisprezece discursuri prezidenţiale rostite de el aveau să constituie nu numai monumentul teoretic al epocii, dar şi capodopera — şi azi neegalată — a literaturii de specialitate de limbă engleză.

Toată viaţa s-a străduit să-şi aprofundeze meseria. Şi dacă multe tablouri ale lui sînt astăzi în stare proastă de pe urma scăderilor tehnice, arhitectura lor picturală rămîne intactă. Era excepţional de inventiv în adaptarea formulelor italiene — «Cum naiba poate fi atît de variat!», exclama Gainsborough — şi putea fi şi profund psiholog. *Lord Heathfield*, de exemplu, reflectă magistral calităţile fundamentale ale unui model conştient de clasa, numele şi răspunderile sale.

Ceea ce Reynolds a făcut pentru portret, Richard Wilson (1713—1782) a făcut-o în mare măsură pentru peisaj. O şedere de şapte ani în Italia i-a îngăduit asimilarea limbajului clasic, al cărui spirit arcadian avea să-l aplice parcurilor şi conacelor nobilimii, ca şi peisajelor frămîntate din Ţara Galilor, regiunea lui natală. Marele său merit a fost asocierea seninătăţii italice cu ele-

mente naturaliste și cu un fel de fascinație romantică. « Cu Wilson, spune Ruskin, începe în Anglia istoria peisajului sincer, întemeiat pe o dragoste meditativă pentru natură ». Dacă n-a cunoscut reușita materială, explicația stă în firea lui prea puțin adaptabilă.

Era un mare contrast între Reynolds și Wilson în ce privește bunăstarea; nu era mai mic, în ce privește caracterul, nici între Reynolds și Thomas Gainsborough. Primul, înzestrat cu o voință excepțională, era rece, meticulos, harnic, obiectiv, om de lume. « Ființa cea mai invulnerabilă din cîte cunosc », spunea despre el Dr. Johnson. Veselul și jovialul Gainsborough, dimpotrivă, se plictisea în societatea oamenilor distinși. « Portretele mă îmbolnăvesc, scria el. Îmi vine să-mi iau viola da gamba și s-o șterg într-un cătun unde să pot picta peisaje și să-mi petrec restul zilelor în tihnă și liniște ». Geniul său era liric. Ușurința tușei și farmecul culorii sale îi făceau atrăgătoare pînă și portretele cele mai banale, iar celor mai bune le dădeau o iradiere, un fel de bucurie a vieții care-l prevestesc pe Renoir.

Gainsborough nu studiase sistematic. Primele sale opere din Suffolk (unde i-a pictat pe *Mr. și Mrs. Robert Andrews)*, cu reminiscențe din Ruysdael, arată că ar fi putut deveni un Constable. Treptat, a părăsit observația directă a naturii și a pictat figuri pe fonduri teatrale de perdele drapate. Gainsborough, pe scurt, a fost de fapt marele maestru al rococoului în Anglia. Era inevitabil să existe o anumită rivalitate între Reynolds și el. Cu cîteva zile înainte de moartea sa, l-a invitat pe Reynolds la el în atelier; a fost o scenă mișcătoare, și Președintele și-a consacrat cel de-al paisprezecelea și ultim discurs elogiului rivalului său.

În urma lăsată de acești « mari » din a doua jumătate a secolului

THOMAS GAINSBOROUGH. 1727-1788. PORTRETUL D-LUI ȘI D-NEI ANDREWS. PE LA 1748-1749. NATIONAL GALLERY, LONDRA

GAINSBOROUGH. PORTRETUL D-NEI SIDDONS. 1784. NATIONAL GALLERY, LONDRA

GAINSBOROUGH. «THE BLUE BOY» (BĂIATUL ÎN ALBASTRU). PE LA 1770. THE HUNTINGTON LIBRARY, SAN MARINO, S.U.A.

GEORGE STUBBS.
1724-1806.
FAETON.
1787.
NATIONAL GALLERY,
LONDRA

GEORGE ROMNEY.
1734-1802.
PORTRETUL
D-NEI DAVENPORT.
1782-1784.
NATIONAL GALLERY
OF ART,
WASHINGTON

HENRY RAEBURN.
1756-1823.
PORTRETUL
LT.-COL. BRYCE
MC MURDO.
1810?
NATIONAL GALLERY,
LONDRA

al XVII-lea s-au ivit, tot mai numeroşi, alţi pictori ale căror calităţi şi defecte erau condiţionate de societatea în slujba căreia se aflau. Se poate spune că arta britanică din acest secol e dominată de casa de ţară engleză, inspirată de Vitruvius şi Palladio, la fel cum veacul următor avea să fie dominat de revoluţia industrială. În exterior, un peisaj cu văluriri blînde, amenajat fără rigiditate, în vederea « pitorescului ». În interior, imaginile pe care *lords*, *squires* şi alţi *gentlemen* doreau să le lase despre ei înşişi, despre soţiile şi copiii, despre locuinţele şi caii lor — toate lucruri simple şi cunoscute intim în cadrul lor de păşuni şi păduri.

Un aspect al acestui spirit a fost prins cu o extraordinară prospeţime de tînărul Gainsborough, un altul a fost perpetuat de portretistul şi pictorul animalier George Stubbs (1724—1806). S-a format chiar o adevărată şcoală de pictori ai *sportului* pentru a fixa pe hîrtie sau pe pînză pasiunea cailor şi a cîinilor, a vînătorii şi a curselor. Ben Marshall (1767—1835) poate fi alăturat şcolii acesteia, ca şi pictorul de gen George Morland (1763—1804), specialist în subiecte rustice, şi peisagistul romantic James Ward (1769—1859), reputat şi ca pictor animalier. Stubbs se deosebeşte de ceilalţi prin precizia compoziţiilor sale ordonate ca nişte frize, prin delicateţea tuşei şi a nuanţelor sale. Arta îi era raţională, de un tact infinit. Toată viaţa a studiat adînc anatomia umană şi animală; şi s-a putut spune că aportul cel mai original al unui artist englez la pictura europeană din secolul al XVIII-lea a fost monumentalul studiu *Anatomia calului*, publicat de Stubbs în 1776. E, fără îndoială, doar o butadă. Dar Delacroix s-a numărat printre cei influenţaţi de picturile sale cu animale sălbatice.

Între timp, şcolile de pe lîngă Royal Academy începeau să formeze generaţii de pictori îndemînatici şi o vie concurenţă s-a ivit între portretiştii care i-au urmat lui Reynolds. Allan Ramsay (1713—1794), George Romney (1734—1802), John Hoppner (1758—1810) şi Sir Henry Raeburn (1756—1823) se numără printre cei ce merită o menţiune specială. Să notăm că o şcoală scoţiană de portret intră în luptă cu primul şi ultimul dintre aceşti pictori. Ca interpret de caractere, Ramsay avea mai multă graţie şi Raeburn mai multă forţă. Operele lui Ramsay sînt remarcabile prin sensibilitatea delicată şi tonalităţile lor proaspete şi potolite. Raeburn, autodidact în mare parte, dar cu obligatoriul voiaj în Italia făcut, a adus societăţii din Edinburgh şi nobilimii scoţiene propria lor revelaţie, tratîndu-le larg sub ecleraje dramatice. Romney, artist cu nervii delicaţi, compunea cu îndemînare şi flata fără sfială. Aşa a devenit pictor la modă, inspirat mai ales cînd îi pozau femei tinere şi frumoase.

După moartea lui Hoppner (1810), urmaşul recunoscut al lui Reynolds a fost Sir Thomas Lawrence. Născut în 1769, ca fiu al unui hangiu din provincie, a fost un copil minune de o precocitate proverbială. Stabilit la Londra în 1786, ca elev al Academiei Regale, a expus aici încă din anul următor şi, în 1792, l-a înlocuit pe Reynolds ca « pictor oficial » al regelui George al III-lea. Dar stilului său îi lipseşte profunzimea lui Reynolds. Primele lui opere se caracterizează printr-o fantezie scăpărătoare, care devine oarecum superficială şi decorativă în marea serie de portrete de suverani şi personalităţi aliate pe care le-a executat în toată Europa, între 1814 şi 1820, pentru Salonul Waterloo de la castelul Windsor. Lawrence, admirat de Delacroix şi Degas, nu e mai puţin o importantă punte între romanticii englezi şi cei francezi.

RAEBURN. PORTRETUL D-NEI ELEANOR URQUHART. PE LA 1795. NATIONAL GALLERY, WASHINGTON

THOMAS LAWRENCE. 1769-1830. PORTRETUL PRINŢESEI DE LIEVEN. PE LA 1820. TATE GALLERY, LONDRA

LAWRENCE. PORTRETUL LUI YULIUS ANGERSTEIN ŞI AL SOŢIEI SALE. 1792. LUVRU, PARIS

HANS HEINRICH FÜSSLI, ZIS HENRY FUSELI. 1741-1825. MICA ZÎNĂ. KUNSTMUSEUM, BASEL

FUSELI. LADY MACBETH. COLECŢIE PARTICULARĂ, LONDRA

WILLIAM BLAKE. 1757-1827. DANTE ŞI VIRGILIU LA INTRAREA ÎN INFERN. 1824-1827. TATE GALLERY, LONDRA

Mişcarea romantică, născută în Anglia, a cunoscut tot aici cîteva dintre cele mai excentrice manifestări ale sale. Moda goticului, ilustrată în arhitectură de Fonthill Abbey de la Beckford, s-a exprimat şi prin romanul medieval şi apariţia fantasticului în artele plastice. În centrul întregii picturi vizionare engleze din primul pătrar al secolului al XIX-lea stă William Blake. Distanţarea în timp face ca toţi cei care, mai bătrîni sau mai tineri, au urmărit ţeluri similare, să pară a se trage din el.

Este cazul unui antecesor al lui Blake, Henry Fuseli, originar din Zürich şi pe numele adevărat Heinrich Füssli. După ce îmbrăţişase cariera ecleziastică, Fuseli a sosit în Anglia la vîrsta de 22 de ani şi a rămas aici tot restul vieţii, cu excepţia unei şederi de opt ani în Italia. La Londra, a ajuns să aibă o anumită influenţă ca profesor la Academia Regală (Lawrence avea nu mai puţin de 21 de picturi de-ale lui). Arta lui Fuseli e capricioasă, manierată, extravagantă şi morbidă. Se poate vedea o prefigurare a suprarealismului în aceste coşmare în care bizarul se întrece cu ilogicul şi groaza, dar în faţa cărora privitorul modern rămîne cel mai adesea sceptic. Mult mai stranii decît aceste produse teatrale, figurile de femei desenate de Fuseli, erotice şi sinistre, sînt cu adevărat tulburătoare prin evocarea statică a unor drame potenţiale. Nu putem să nu le comparăm cu desenele foarte asemănătoare ale lui John Brown (1752—1787), deşi e cu neputinţă de ştiut care din cei doi artişti l-a înrîurit pe celălalt. În schimb se citează des mărturisirea lui Fuseli, după care e « foarte plăcut să-l jefuieşti pe Blake ».

În realitate, Fuseli şi-a putut încuraja tînărul confrate în diferite chipuri. Blake e unul din acele genii engleze pe care e foarte greu să le situezi într-un loc bine definit în istoria picturii. Îşi datorează faima atît condeiului cît şi penelului. Opera lui poetică, deşi deconcertantă pentru citi-

torul mediu, rămîne una dintre culmile literaturii engleze.

A trăit pînă la şaizeci de ani într-o obscuritate relativă, considerat nebun de mulţi dintre contemporanii săi; şi-a cîştigat modest viaţa gravînd desenele altora şi ilustraţii proprii la Biblie, Dante, Virgiliu şi la poemele scrise de el. Născut la Londra, era lipsit de formaţie clasică, deşi lucrase cîtva timp în şcolile Academiei Regale. Dacă — din punct de vedere academic — tehnica lui de desenator avea lacune, s-a străduit să le compenseze cu împrumuturi, conştiente sau nu, din trecut. Forţa operei sale stă în primul rînd în imaginaţie. Blake se credea direct îndrumat de voinţa divină şi susţinea că artistul este trimis pe pămînt ca să-şi pună viziunile la îndemîna celorlalţi oameni. Insistenţa sa de a contura figurile cu o trăsătură energică vine din voinţa de a exprima simbolurile religioase în chipul cel mai concret cu putinţă. « Un duh sau o viziune, spunea el, nu sînt un abur sau un nimic... Măreţia ideilor stă în precizia lor. »

Către sfîrşitul vieţii şi-a strîns în jur, mai ales prin intermediul lui John Linnell (1792—1882), artişti mai tineri care îi erau aproape discipoli: John Warley (1778—1842), Edward Calvert (1799—1883), Samuel Palmer (1805—1881) şi, fireşte, Linnell însuşi, ce s-au supranumit « Bătrînii ». Inspiraţia lor comună seacă o dată cu cristalizarea valorilor victoriene; dar Palmer, îndeosebi, a strălucit vreo zece ani cu intensitatea unui meteorit. Frunzişurile şi holdele sale coapte, văzute cu o extraordinară acuitate, deseori sub clar de lună, sînt mărturii extatice ale unei adînci bucurii, ale unei împărtăşiri mistice cu natura.

Contemporan exact cu Blake, Thomas Rowlandson (1756—1827) nu-i mai puţin greu de situat istoric. Domeniul lui coincide cu cel al lui Hogarth: comentariul şi satira socială trecînd nu o dată la caricatură şi bufonerie. Ceea ce nu-l împiedică să îmbibe cu lirism un peisaj. Rowlandson, fost elev

BLAKE. PAPĂ SIMONIAC. 1824-1827. TATE GALLERY, LONDRA

BLAKE. SATANA LOVINDU-L PE IOV CU BUBAT NEGRU. PE LA 1825. TATE GALLERY, LONDRA

SAMUEL PALMER. 1805-1881. GRĂDINA DE LA SHOREHAM. PE LA 1829. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRA

JOHN CROME, ZIS OLD CROME (CEL BĂTRÎN). 1768-1821. STEJARUL DE LA PORINGLAND. DUPĂ 1814. NATIONAL GALLERY, LONDRA

JOHN CONSTABLE 1776-1837. VEDERE DIN EPSOM. PE LA 1808. TATE GALLERY, LONDRA

CONSTABLE. CASA LUI WILLY LOTT. PE LA 1814. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, LONDRA

al Academiei Regale, moştenitor al unei averi pe care a risipit-o, a început să producă cu o fecunditate inepuizabilă gravuri şi desene care-i asigurau subzistenţa. Ansamblul acestei părţi din opera sa constituie un soi de « bandă desenată », gălăgioasă şi brutală, a cărei bogăţie de caractere aminteşte *Comedia umană*. Deşi Rowlandson n-a pictat niciodată în ulei, delicateţea foarte « rococo » a schiţelor sale de peisaj prelungeşte tradiţia secolului al XVIII-lea în cel de-al XIX-lea.

De mult timp, peisajul se bucura în Anglia de o mare popularitate. Dar n-a ocupat nicicînd o poziţie mai puternică decît în epoca în care lumea artistică din Anglia a devenit conştientă de caracterul dramatic al atmosferei, vremii şi anotimpurilor. Identificîndu-se cu forţele naturii, după exemplul lui Wordsworth, artiştii au ajuns la viziunea spontană a peisajului care va fi marele aport al secolului al XIX-lea la istoria artei. Ruysdael şi Hobbema, Claude Lorrain şi Wilson fuseseră puncte de plecare; şi către mijlocul secolului se născuse o nouă tradiţie, care îi va fi transmisă Franţei.

Între timp se manifestă talente de însemnătate variabilă, destul de des atinse de provincialism, dar pătrunse totdeauna de un farmec discret: Alexander Cozens (1717? — 1786) şi fiul său John Robert Cozens (1752—1797), în care Constable vedea cel mai mare peisagist al tuturor timpurilor, Paul Sandly (1725—1809), Thomas Girtin (1775—1802), prieten de tinereţe al lui Turner, care a rupt cu tradiţia spre a nota efecte mai romantice; John Crome (1769—1821), fondatorul Societăţii Artiştilor din Norwich — singura şcoală regională cu oarecare pondere —, care învederează aceeaşi evoluţie, John Sell Cotman (1782—1842), alt reprezentant al şcolii din Norwich, cu o pictură gîndită, hipersensibil, remarcabil prin austeritatea compoziţiei; David Cox (1783—1859).

Majoritatea acestor pictori sînt acuareliști. Adevăratul urmaș al lui Gainsborough, în interpretarea lirică a naturii, e John Constable. Constable se străduia să prindă natura în mișcare, în frămătarea evoluției sale neîntrerupte, cu trecerea norilor, neprevăzutul jocurilor de lumină ce însuflețesc cîmpia. După propriile-i cuvinte, voia să-și vadă tablourile « scînteind de rouă ca arborii, tufișurile și iarba din lumea reală, scăldată în lumină ». Fuseli spunea despre operele lui că-ți fac poftă « să-ți iei mantaua și umbrela ».

Fiu al unui morar prosper din Suffolk, își împărțea timpul între Londra și provincia natală îndrăgită. Moștenind o sumă confortabilă la vîrsta de 40 de ani, s-a însurat și a pictat cu cel mai viu succes pînă la moartea soției sale. Pentru numeroase compoziții, Constable a executat schițe pe care azi le considerăm superioare versiunilor definitive în ce privește prospețimea și vivacitatea. Originalitatea profundă a pînzelor sale terminate a fost însă imediat înțeleasă în Franța, cînd Constable a expus la Salon și a obținut o medalie de aur.

Dacă Franța a cunoscut de timpuriu această viziune cvasi-impresionistă, a fost și grație talentatului Richard Parkes Bonington, dispărut din nefericire la vîrsta de 26 de ani. Crescut la Calais, a studiat la Paris și s-a împrietenit cu Delacroix. Cei doi pictori îl admirau pe Constable și, deși aparținînd unei viziuni destul de formaliste, peisajele lui Bonington se remarcă prin aceeași tușă spontană.

Mișcarea romantică engleză și-a atins punctul culminant cu Joseph Mallord William Turner, a cărui influență a fost mai adîncă și mai variată decît a oricărui alt pictor britanic. Mai mult chiar decît Constable, Turner căuta lumina, care a sfîrșit prin a absorbi tot restul. Și-a intensificat tonul paletei într-atît, încît pînzele lui, nemulțumindu-se să înfățișeze lumina, au devenit un fel de simbol al ei.

CONSTABLE. WIVENHOE PARK, ESSEX. 1816. NATIONAL GALLERY, WASHINGTON

CONSTABLE. PLAJA DE LA BRIGHTON. 1824. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM LONDRA

CONSTABLE. CATEDRALA DIN SALISBURY. PE LA 1827. NATIONAL GALLERY, LONDRA

RICHARD PARKES BONINGTON. 1801-1828. BAZIN LA VERSAILLES. 1825. LUVRU, PARIS

JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER. 1775-1851. GOLF STÎNCOS. PE LA 1830. TATE GALLERY, LONDRA

TURNER. HASTINGS. PE LA 1830. TATE GALLERY, LONDRA

TURNER. CASTELUL DE LA NORHAM LA RĂSĂRITUL SOARELUI. DUPĂ 1830. TATE GALLERY, LONDRA

TURNER. « TEMERARUL » REMORCAT DUPĂ ULTIMUL SĂU DRUM. 1838. NATIONAL GALLERY, LONDRA

Constable îi reproşa că pictează « cu abur colorat »; după o altă butadă, « peisajele lui sînt cu atît mai asemănătoare, cu cît nu înfăţişează nimic ». Adevărul e că acest fiu de bărbier născut în inima Londrei, cu aer de birjar beţiv şi neîngrijit, era şi un mare vizionar. Era în stare să vadă tot universul într-un nor sau într-o rază de soare. Amestecul exploziv de mîzgăleală, de scrijelire, de frotiuri şi de răzuiri care caracterizează sfîrşitul carierii sale era mai cu seamă o strădanie de înţelegere şi exprimare a unor adevăruri aproape cosmice.

Turner fusese de o remarcabilă precocitate. Admis la cursurile Academiei Regale la vîrsta de 14 ani (1789), a expus doi ani mai tîrziu, a devenit membru al Academiei la 24 de ani şi academician la 27. S-a mărginit la acuarelă pînă în 1796; în primii ani ai veacului următor, şi-a propus să-l depăşească pe Claude Lorrain. Mare călător, a fost văzut străbătînd neobosit Europa occidentală, începînd cu releveuri topografice în Alpi şi ajungînd pînă la urmă la Veneţia, oraşul magic. Opera, în acest timp, îi devenea tot mai abstractă; şi-a ales ca subiecte viscole şi inundaţii, care exprimă nimicnicia omului, asemănătoare cu acelea pe care le desena Leonardo da Vinci. Şi pînă la urmă, datele materiale vor dispărea cu totul din pictura sa.

Operele sale cele mai importante datează din ultimii douăzeci de ani de viaţă. Totuşi contemporanii săi începuseră să-l privească cu oarecare răceală cînd, în 1843, Ruskin i-a luat apărarea în primul volum din *Modern Painters*. E ciudat cum de a putut autorul acesta, care avea mai apoi să-l acuze pe Whistler că « aruncă un borcan de vopsea în ochii publicului », să găsească naturaliste pînzele lui Turner din ultima perioadă, şi înţelegem mai bine atitudinea

celor ce-i reproşau artistului dispreţul pentru « bunul gust » şi formă. Manifestările — azi curente — ale expresionismului abstract aruncă o lumină nouă asupra subiectivismului lui Turner.

Deşi nu se sinchisea de convenţiile sociale, Turner avea idei foarte precise despre arta sa. S-a hotărît de timpuriu să-şi cucerească un loc printre vechii maeştri aleşi de el. A ajuns să-şi considere ansamblul operei ca pe un tot indivizibil pe care ar fi dorit să-l expună permanent într-un viitor muzeu rezervat numai lui. A început să-şi stocheze producţiile şi, în două rînduri, a refuzat suma fabuloasă de o sută de mii de lire pentru conţinutul atelierului său. A mers pînă acolo, încît a refuzat să vîndă *Didona zidind Cartagina* pentru National Gallery, zicînd că s-ar face o risipă cu banii publici de vreme ce el, prin testament, îşi şi lăsase pînza statului. Într-adevăr, naţiunea a moştenit nu una, ci aproape trei sute de picturi, ca şi vreo douăzeci de mii de acuarele. La moartea sa, a trebuit să se răscolească praful strîns timp de 40 de ani în casa lui totdeauna închisă. « Tocmai am vizitat casa lui Turner, scria fratele lui Ruskin. Nimic, după Pompei, nu m-a impresionat mai mult. »

Cu moartea lui Turner, pictura britanică intra în perioada tenebroasă a revoluţiei industriale. Coşurile au scos din ce în ce mai mult fum, ţăranii au învăţat să trăiască în oraşe şi s-a format o nouă clasă mijlocie, mai bogată în bani decît în simţ artistic. A existat o scurtă perioadă în care un grup de artişti s-a străduit să utilizeze cu discernămînt avantajele realismului. Dar romantismul englez şi-a găsit ultima expresie în « Frăţia prerafaelită », întemeiată în 1848. Să-i cităm dintre « fraţi » pe: Dante Gabriel Rossetti (1828 — 1882), Wil-

TURNER. LA PIAZZETTA. 1839-1840. TATE GALLERY, LONDRA

TURNER. SCRISOAREA. PE LA 1830. TATE GALLERY, LONDRA

TURNER. FUNERALIILE MARITIME ALE PICTORULUI SIR DAVID WILKIE. 1842. TATE GALLERY, LONDRA

DANTE GABRIEL ROSSETTI. 1828-1882. CĂSĂTORIA SF. GHEORGHE ȘI A PRINȚESEI SABRA. 1857. TATE GALLERY, LONDRA

EDWARD BURNE-JONES. 1833-1898. CÎNTEC DE DRAGOSTE. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

BURNE-JONES. ÎNARMAREA LUI PERSEU. 1879-1888. ART GALLERY, SOUTHAMPTON

liam Holman Hunt (1829—1910) și John Everett Millais (1829—1896), fără a-l uita pe Ford Madox Brown (1821—1893) care s-a alăturat grupului. Mișcarea, care a durat mai puțin de cinci ani, împletea medievalismul, fervoarea religioasă și observația intensă a lumii obiective. Prin dragostea pentru detaliul precis și însemnătatea acordată culorii locale, poate fi comparată cu « Nazarenenii » germani.

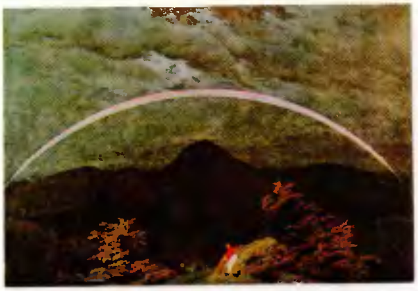
Rossetti ocupă un loc aparte, cu opera lui foarte personală, bogată în emoții în primii ani, apoi din ce în ce mai delirantă. Hunt, în ce-l privește, luînd ad litteram sfatul imperativ al lui Ruskin, a acumulat neobosit detaliile formale, cum aveau s-o facă mai tîrziu suprarealiștii. Lipsa de gust și de simț pictural care-i caracterizează pe toți acești pictori se manifestă în cel mai înalt grad la Millais, căruia ambiția și latura strălucitoare a tehnicii sale i-au adus președinția Academiei Regale. Sir Edward Burne-Jones (1833—1898), mare admirator, în tinerețe, al lui Rossetti, s-a desprins de el în beneficiul unei lumi de vis, al unei « Vîrste de aur » imaginare, născute din nevoia de a scăpa de industrialism și de viața cotidiană.

Astfel s-au risipit forțele creatoare ale secolului, înăbușite de imperativele spiritului burghez triumfător. Energia unui adevărat romantic ca James Ward a degenerat în sentimentalism, ca și la Landseer; clasicismul eșuează și el în fastul insipid al lui Alma Tadema și Lord Leighton. Aici ajunsese abdicarea cînd Whistler, Sickert, William Morris și o mînă de arhitecți au inițiat o operație de salvare, operă de lungă durată ce n-avea să se încheie decît după cel de-al doilea război mondial.

N-a existat simultaneitate, în Germania, între nașterea romantismului în literatură și în artele plastice. Cînd Goethe, în 1787, era la Roma, el depășise de mult faza admirației pentru gotic, spre a reveni la Antichitate, în timp ce romantismul era ignorat de mulți artiști germani stabiliți atunci în Cetatea Eternă. Wilhelm Tischbein nu vădește nici o veleitate de independență cînd îl pictează pe poet, printre ruinele cîmpiei romane, portret celebru de altfel.

Romantismul german s-a născut în realitate în același timp la Roma, cînd, în 1810, Nazarenenii, cu Overbeck, s-au instalat în mînăstirea San Isidro pentru a-și împărtăși fervoarea religioasă și admirația pentru pictura anterioară lui Rafael, și în nordul Germaniei, unde a luat o formă foarte diferită. Cei doi pictori care i-au fost principalii inițiatori se născuseră în Pomerania și studiaseră la Copenhaga. Philipp Otto Runge era probabil natura cea mai înzestrată. Poet mort de tînăr (1777—1810), a lăsat, pe lîngă tablouri simbolice și supraîncărcate cu intenții, cîteva portrete magistrale. Caspar David Friedrich, după o lungă ignorare, a devenit unul din artiștii populari ai Germaniei. Mult mai dotat decît ar lăsa-o să se presupună tablourile lui, e autorul a numeroase și spontane acuarele cu ceruri și nori. În atelier, a pictat cu o sîrguință extremă, într-o pastă înghețată ca o oglindă, vaste peisaje; mări în care se răsfrînge luna, cruci înălțate pe munți, lande din regiunea sa și din insula Rügen, mînăstiri în ruină. Prietenul său Kersting l-a înfățișat la șevalet, într-o încăpere goală și rece. A avut, în fapt, un mic număr de admiratori, foarte fideli, și a dus-o destul de greu. Posteritatea l-a răzbunat și ceea ce noi considerăm exces de literatură răspunde în realitate unei adînci nevoi a sufletului german.

JOHANN HEINRICH WILHELM TISCHBEIN. 1751-1829. GOETHE IN ITALIA. 1787. STÆDELSCHES KUNSTINSTITUT, FRANKFURT



CASPAR DAVID FRIEDRICH. 1774-1840. CURCUBEU DEASUPRA UNUI PEISAJ MUNTOS. FOLKWANG MUSEUM, ESSEN

FRIEDRICH. LUMINA DIMINEȚII. 1808. FOLKWANG MUSEUM, ESSEN

FRIEDRICH. DOI BĂRBAȚI CONTEMPLÎND LUNA. 1819. GEMÄLDEGALERIE, DRESDA

JACQUES-LOUIS DAVID. 1748-1825. MOARTEA LUI SOCRATE. 1787. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

LOUIS DAVID. MOARTEA LUI MARAT. 1793. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES

LOUIS DAVID. BONAPARTE LA MUNTELE SAINT-BERNARD. 1800. CASTELUL VERSAILLES

Cu impulsivitatea ce-l caracteriza, îndată ce ajunse la Roma după obținerea marelui premiu de pictură cu *Erasistrat descoperind boala lui Antioh* (1774), David se azvîrlă asupra Antichității pe care, la Paris, o presimțea doar și care-l îndeamnă să se opună moleșirii și libertinajului epocii. Urmînd sfaturile lui Vien, maestrul său, copiază capodoperele care-l atrag la fiecare pas în orașul-muzeu: monumente, sculpturi izolate, vase, sarcofage, fresce, manuscrise. Ca și Poussin, al cărui urmaș va fi socotit curînd, va putea exclama: « Nimic nu mă-ndeamnă mai mult la lucru decît vederea unui obiect frumos ».

De îndată ce se întoarce în Franța, în 1781, după *Funeraliile lui Patrocles* (Cherbourg), *Belizarie cerînd de pomană* (Luvru), e primit triumfal. David deschide un vast atelier în 1781, pictează în 1783 *Jalea Andromacăi în fața rămășițelor lui Hector* (Montpellier), în 1784 *Jurămîntul Horaților* (Luvru), în 1787 *Moartea lui Socrate*, pe care o expune la Salon patru ani mai tîrziu cu *Lictorii aducîndu-i lui Brutus trupul fiului său* (Luvru). Deputat în Convenție în 1792, admirator al lui Robespierre, protestează contra « zugrăvelilor lubrice care decorează apartamentele luxoase ale satrapilor și budoarele curtezanelor » și devine regizorul serbărilor republicane.

Idealist din principiu, dar temperamental realist, acest violent s-a înșelat mai violent ca nimeni altul asupra lui însuși. Cînd, în amurgul vieții, — speriat că, prin exemplele sale și fără să vrea, a readus pictura franceză la cultul adevărului în portrete, — el îi va scrie lui Gros, discipolul său preferat, o face spre a-i reaminti că în artă există un singur gen vrednic de apreciere: tabloul istoric.

Totuși nu prin *Jurămîntul Horaților*, nici prin *Leonida la Termopile*

(Luvru), ci prin autoritatea efigiilor sale: *Moartea lui Marat*, *Încoronarea lui Napoleon* (Luvru), *Împărțirea Acvilelor* (Versailles), prin sinceritatea reacției, prin intransigența sa în fața modelului ne forțează astăzi admirația acest precursor al lui Géricault, Delacroix, Ingres și Courbet. Chiar dacă *Grădinăreasa*, *Cele trei doamne din Gand*, *Michel Gérard și familia sa* nu sînt de el, cum s-a crezut, ele descind din exemplul lui și ne fac să uităm, cu admirabilele portrete ale lui însuși, al d-nei Récamier, al familiei Seriziat sau al lui Pius al VII-lea, toți falșii Poussin, toată arta de duzină pe care, sub influența unui doctrinar ce se vrea eroic și cornelian, o vor prolifera atîția pedanți inculți și Davizi mărunți.

« Nimic mai ucigător, va scrie Delacroix, decît pretinsele reguli și convenții și ispita pe care ele o exercită.» Îndoitul convențional David, care a format atîția elevi străluciți, uită că niciodată teoriile n-au născut capodopere și că (spune tot Delacroix) tehnica se demonstrează cu « paleta în mînă », și nu prin discursuri și sisteme.

Prozator care s-a crezut poet, David, compatriot al lui Poussin și Corneille, n-a fost niciodată ajutat de miraculos și de inconștient. În inscenările sale istorice, în aceste figurații teatrale, nu e nici un actor care să-și joace rolul cu convingere. O pînză ca vestitele *Sabine* de la Luvru, căreia restaurarea n-a făcut decît să-i reliefeze uscăciunea și stridența culorilor, e făcută din împrumuturi de la Poussin. Delacroix a spus-o pe bună dreptate: « La David inspirația pare să vină numai din creier. Avîntul inimii, accentul emoționat, forța expresivă îi lipsesc acestei opere atît de robuste». Și cît de crud s-a răzbunat pe

LOUIS DAVID. PORTRETUL D-LUI SÉRIZIAT. 1795. LUVRU, PARIS

LOUIS DAVID. PORTRETUL DOAMNEI RÉCAMIER. 1800. LUVRU, PARIS

LOUIS DAVID. PORTRETUL DOAMNEI HAMELIN. PE LA 1800. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

JEAN-BAPTISTE REGNAULT. 1754-1829. CELE TREI GRAȚII. 1799. LUVRU, PARIS

FRANÇOIS-PASCAL, BARON GÉRARD. 1770-1837. PORTRETUL DOAMNEI RÉCAMIER. LUVRU, PARIS

ANNE-LOUIS GIRODET-TRIOSON. 1767-1824. ATALA COBORÎTĂ ÎN MORMÎNT. 1808. LUVRU, PARIS

el Rubens, pe care-l disprețuia! Ce răceală au cuplurile lui: *Elena și Paris* (Luvru), pictat la 40 de ani, îl lasă pe spectator la fel de rece ca și *Marte dezarmat de Venus* (Bruxelles), rod al bătrîneții sale. David nu e cu adevărat mare decît atunci cînd nu năzuiește la măreție.

Trăsură de unire între secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, Pierre Prud'hon, denumit adesea Correggio francez, voluptuos fără libertinaj, romantic fără emfază, apare, cu « frumusețile-i galeșe », ca un André Chénier al picturii. Nimeni nu s-a priceput să folosească mai gingaș atributele și emblemele. Superior în mîngîietoarele sale desene pe hîrtie albastră sau în numeroasele portrete de comandă pe care le eboșează în genere cu griuri, e departe de virtuozitatea tehnică a unui Greuze, de care amintește uneori.

Compoziții mari ca *Dreptatea și Răzbunarea divină urmărind Crima* (Luvru), care l-au făcut celebru, nu au farmecul studiilor neterminate ca *Nevinovăția* sau *Sufletul sfărîmîndu-și legăturile pămîntești* și îndeosebi *Răpirea Psychei*, pînze care și-au păstrat tot farmecul deși, victime ale culorilor bituminoase, au bătut repede în măsliniu ori s-au înnegrit.

Luvrul e bogat în portrete ce amintesc de gloria trecătoare a baronului Gérard, a lui Jean-Baptiste Regnault, a lui Girodet-Trioson sau a Mariei-Guilhelmine Benoist, artiști de tranziție, la care calitățile sau convențiile veacului al XVIII-lea, în cursul căruia s-au născut, se împletesc mai mult sau mai puțin fericit cu influențe davidiene și romantice sau cu reminiscențe din școala engleză.

Sfîșiat între ispite multiple, strălucitor, deși cam rece în portretele sale în picioare ca *Isabey* sau *D-na Visconti*, searbăd în *Psyche*, care nu-i decît un Prud'hon

obosit, fermecător în *Contesa Regnault*, baronul Gérard, executant abil, dar analist superficial, a fost prea supus modelor succesive ca să ocupe în pictura franceză o treaptă superioară.

La fel, Girodet, educator emerit, frecventat de Géricault, dar ale cărui tablouri, ca *Atala coborîtă în mormînt* sau *Somnul lui Endimion*, l-ar fi putut face pe David, maestrul lui, să spună: « N-a făcut decît personaje de cristal ». La fel se întîmplă și cu Jean-Baptiste Regnault, care a crezut că poate opune *Sabinelor* lui David al său *Hercule eliberînd-o pe Alcesta*, dar care n-a obținut mai mult din împrumuturile pompeiene sau prerafaeliene decît baronul Guérin, elevul său, în *Fedra*, în *Aurora și Cephalus*, în *Eneas povestind Didonei dezastrele Troiei* (Luvru). Pentru cîte viitoare premii ale Romei, încă și mai neinspirate decît ei, aveau să slujească drept model toate antichitățile acestea contrafăcute, toată mobila asta de duzină!

Numele Mariei-Guilhelmine Benoist, elevă a d-nei Vigée-Lebrun și a lui David, n-ar fi supraviețuit fără frumosul și atît de insolitul portret de negresă pe care l-a pictat în 1800 și care-l prevestește pe Géricault. Ce de calități înăbușite în Franța, sub Primul Imperiu, de teoriile davidiene, de estetica lui Quatremère de Quincy, de absoluta necunoaștere a ceea ce făcuse adevărata măreție a lui Poussin și o va face pe aceea a lui Ingres, Ingres din nuduri și portrete, nu din *Apoteoza lui Homer!* Nimeni mai bine ca Guérin n-a rezumat aberațiile cărora și el le-a cedat, cînd spune, în legătură cu Girodet-Trioson: « El duce și mai departe viciul școlii: acela de a picta statui ».

PIERRE-PAUL PRUD'HON. 1758-1823. RĂPIREA PSYCHEI. 1808. LUVRU, PARIS

PRUD'HON. PORTRETUL ÎMPĂRĂTESEI JOSÉPHINE. 1805. LUVRU, PARIS

MARIE-GUILHELMINE BENOIST. 1768-1826. PORTRETUL UNEI NEGRESE. 1800. LUVRU, PARIS

JEAN-ANTOINE GROS. 1771-1835. BONAPARTE LA PODUL DE LA ARCOLE. 1796. LUVRU, PARIS

JEAN-ANTOINE GROS. MURAT LA ABUKIR (DETALIU). CASTELUL VERSAILLES

THÉODORE GÉRICAULT. 1791-1824. OFIȚER DE VÎNĂTORI CĂLARE DIN GARDA IMPERIALĂ. 1812. LUVRU, PARIS

O ședere de nouă ani în Italia, revelația succesivă a lui Michelangelo, Rubens și Rafael, într-o atmosferă de cuceriri, întîlnirea providențială cu învingătorul de la Arcole, din astfel de șanse e făcută cariera lui Gros. Ele îl ridică la rangul de pictor oficial pe cel ce va proslăvi succesiv gloria Republicii, a Imperiului și a Bourbonilor. Pictor oficial, dar care-și apără mereu independența, Gros recreează istoria, inventă un adevăr mai verosimil decît cel ce se mulțumește cu exactitatea, recompune, așa cum ar fi făcut-o Rubens, *Ciumații din Iaffa*, *Bătălia de la Aboukir*, *Cîmpul de luptă de la Eylau* (1804, 1806, 1808, Luvru).

Într-un studiu ce rămîne un model de luciditate, Delacroix a arătat cum, părăsind pozele convenționale, modul de a muri, de a cădea, de a blestema, învățate la Academie, portretistul lui Napoleon a cutezat să picteze adevărați morți, oameni scuturați de friguri, să picteze sudoarea ce scaldă crupele cailor și aburii fierbinți ce le ies din nări, să arate fulgerarea spadei cînd se înfige în gîtul dușmanului, să creeze acea « poezie a detaliilor » care face din fiecare *Bătălie* un tablou alcătuit dintr-o sută de tablouri.

Niciodată pictura franceză nu mai îndrăznise să pună atîta febră și imaginație ca să dea impresia realității pe suprafețe atît de vaste. Gloria lui Gros e de a fi adus în evocarea epică scrupulele deprinse de la David și de a fi înfăptuit ceea ce acesta nu știuse să facă: ordonarea, fără a o încremeni, a dezordinii înseși.

David a pretins de la cel mai mare elev al său ca, într-un tîrziu, să se renege și el. Acest cîntăreț al tinerei istorii a trebuit să se întoarcă la vechile istorii demodate. Părăsit de inspirație, nemaiștiind unde stă adevărul, Gros a murit ucis de acest dubiu. Va renaște în cei care, fără pilda lui, n-ar fi pictat nici *Pluta Meduzei* nici *Măcelul din Chios*.

Mort la 33 de ani, într-un accident de călărie — calul i-a fost

una din pasiuni — , Géricault, a cărui activitate artistică se întinde pe mai puțin de 12 ani (1811—1823) și care n-a expus în timpul vieții decît trei pînze — printre ele și *Pluta Meduzei* (1819, Luvru) — ar fi putut fi Rembrandt-ul picturii franceze.

Impetuozitatea și diversitatea darurilor sale l-au uimit pe Guérin, primul său maestru. E, cum va scrie Delacroix despre Bonington, unul din oamenii ce se nasc gata înarmați pînă-n dinți. Inspirat mai întîi de epopeea napoleoniană, din care-și scoate primele tablouri *(Ofițer de vînători călare din Garda imperială, Cuirasier rănit părăsind lupta*, la Luvru), el e cel mai strălucit urmaș al lui David și Gros, dar, mai mult încă, e autodidactul ce-și caută certitudinile la cei mai feluriți maeștri vechi pe care-i copiază liber. Cuvîntul romantic nu i se potrivește acestui lucid decît în măsura în care desemnează un temperament dinamic pînă la sublim. Concetățean al lui Corneille și Poussin, acest rouenez căruia îi putem spune roman chiar înainte de a fi debarcat la Roma (1816) și de a fi vizitat capela Sixtină, are tot ce i-a lipsit lui David: « nervul, cutezanța care sînt în pictură ceea ce *vis comica* e în teatru, acea frumusețe căreia imperfecțiunile nu îi răpesc strălucirea » (Delacroix). Geniu universal, el îi deschide picturii zări infinite; e la fel de mare în evocarea caracterului individual ca și în peisaj sau natură moartă și practică simultan, cu egală ardoare, toate tehnicile: desen, litografie, sculptură.

Opera, pentru comoditate, i-a fost împărțită în trei perioade: debutul, pînă în 1816; perioada romană, dominată de Michelangelo; ultimii ani, pecetluiți de călătoria la Londra, unde a stat doi ani, pictînd la întoarcere *Derbiu la Epsom* (Luvru), studiile sale după nebuni, proiectînd vaste compoziții ca *Eliberarea victimelor Inchiziției* sau *Comerțul cu sclavi.*

Moartea lui prematură a făcut să se uite repede sau să se ignore

GÉRICAULT. NEBUNUL UCIGAȘ. 1822-1823. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS, GAND

GÉRICAULT. FIRMĂ PENTRU UN POTCOVAR. 1818-1819. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

GÉRICAULT. ALIENAT ATINS DE GRANDOMANIE MILITARĂ. 1822-1823. COLECȚIA OSKAR REINHART, WINTERTHUR

JEAN-DOMINIQUE INGRES. 1780-1867. PORTRETUL DOMNIȘOAREI RIVIÈRE. 1805. LUVRU, PARIS

INGRES. PORTRETUL DOAMNEI AYMON; « FRUMOASA ZÉLIE ». 1806. MUZEUL DIN ROUEN

INGRES. MAREA ODALISCĂ. 1814. LUVRU, PARIS

aportul imens al operei sale și să trebuiască mai bine de un veac pentru a o reconstitui în întreaga-i bogăție. Desene în peniță, completate adesea cu guașă și sepia, îl anunță nu numai pe Delacroix, ci și pe Raffet, Daumier, Guys și Rodin. Este printre primii, cu Gros, care face să treacă un suflu epic peste piatra litografică, și cea mai mică dintre schițele sale se impune prin proporții monumentale.

Pentru a-l admira într-adevăr pe Ingres, trebuie să neglijăm aproape cu totul ceea ce îi era mai scump: marile compoziții ce se succed neîntrerupt de la *Solii lui Agamemnon*, care i-au adus, la 21 de ani, premiul Romei, pînă la *Isus printre învățați* (Montauban), trecînd prin *Oedip și Sfinxul* sau *Fecioara Maria cu ostia* (Luvru), pastișe abile după Rafael, Tițian, Poussin, Louis David. Trebuie să-i uităm și « miniaturile istorice » în care picul de viață din contur nu izbutește să însuflețească anecdota. O anumită limitare și obtuzitate nu-i îngăduie lui Ingres să fie el însuși decît într-un spațiu mărginit. Inspirația și noblețea ce-i lipsesc ori de cîte ori pune în scenă personaje istorice, le regăsește în fața unei burgheze « îmbrăcate ca o maimuță » (ca să-l cităm) sau în fața unui model frumos. E mic acolo unde se crede mare, mare de îndată ce nu mai năzuie să se ridice.

Tocmai în portrete, în nuduri se înalță Ingres în rîndul celor mai buni maeștri din toate timpurile. Aici e într-adevăr creator, rămînînd totodată violent tradițional. Capacitatea lui de reverie se mărginește la stăpînirea vizuală a unui chip sau a unui corp. Mii de desene mărturisesc voluptatea pe care o încearcă evocînd ritmurile singurului peisaj ce l-a emoționat — peisajul feminin —, văzînd cum se desfășoară în tăcere singurele jocuri de lumină ce i se par demne de relatat, cele de pe spatele sau pîntecele unei femei, la baie, șezînd sau lungită, oricum i-ar spune, Odaliscă, Andromeda, Venus Anadiomene sau Izvorul.

Factura sa netedă — care, practicată de pictori academici, va deveni atît de repede săpunoasă — trezește ideea unei mîngîieri: ea înfierbîntă trupurile și le simți cum se înfoaie ca niște porumbițe ce uguie parcă. *Baia turcească*, din anii săi de virilă bătrînețe, amintește de odaliscele pe care le picta la 25 de ani. Ele se tolănesc delicios pe covoare, pe perne, într-o infinită împletire de curbe. Și astfel miracolul se înfăptuiește în inima unui harem. Imaginația, care-l ocolește pe pictor cu atîta cruzime cînd reconstituie o scenă antică sau un tablou istoric, îl înflăcărează, în sfîrșit. Aici sînt izbînzile sale cele mai certe. Aici și în portrete.

Să nu le reproșăm amploarea uniform impusă brațelor pline, miinilor grase, grumazii ca niște coloane. Ne bucură cînd acest realist — epitet ce i-a fost aplicat lui înainte de Courbet — își trădează propriile principii, corectează natura, distruge, după spusa lui, « sănătatea formei », le reconstruiește în felul său pe toate acele burgheze îmbuibate, bune doar să pună în valoare satinuri, pene, cașmiruri, dantele sau broderii. Fiecare portret apare ca o savantă compunere de ritmuri în care acest muzicant refulat silește liniile și culorile să ia parte la o simfonie minunat orchestrată.

Aici dispare orice antinomie între desen și culoarea cu care e certat ca și cu Delacroix dar care, departe de a părea un adaos, își afirmă necesitatea, ponderea, strălucirea. Culoarea aceasta contribuie la farmecul singular al unor admirabile efigii, ca *D-ra Rivière*, *D-na Aymon (frumoasa Zélie)*, *D-na de Senonnes*, sau *D-na Panckoucke* (Luvru). Să amestecăm cu bună știință tipuri, vîrste și stări, de vreme ce, în sufletul d-lui Ingres, toate modelele sînt reduse la același numitor și-l vedem trecînd cu aceeași ardoare și aceeași indiferență de la una sau alta din soțiile sale, la principesa de Broglie, la d-na Leblanc sau la baroana James de Rothschild. E cel mai puțin curios

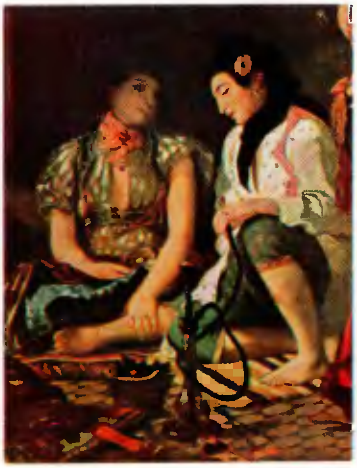
INGRES. PORTRETUL DOAMNEI DE SENONNES. 1816. MUZEUL DIN NANTES

INGRES. BAIA TURCEASCĂ. 1859-1863. LUVRU, PARIS

INGRES. PORTRETUL DOAMNEI LEBLANC. 1823. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

EUGÈNE DELACROIX. 1789-1863. MĂCELUL DIN CHIOS (FRAGMENT). 1824. LUVRU, PARIS

DELACROIX. 28 IULIE 1830: LIBERTATEA CĂLĂUZIND POPORUL. 1830. LUVRU, PARIS



DELACROIX. FEMEI DIN ALGER ÎN ÎNCĂPEREA LOR (DETALIU). 1834. LUVRU, PARIS

și cel mai puțin sentimental dintre bărbați, dar orice singularitate fizică îl emoționează și-l uimește. Portretele masculine ale lui *Pastoret* (New York), *Cordier* sau *Bertin l'aîné* (Luvru) n-au mai puțină autoritate. Și constați cu mirare că se succed în mai bine de o jumătate de veac, răstimp în care vigoarea pictorului a rămas constantă.

Cum să-l separăm pe Delacroix de întîii săi prieteni și de primele sale admirații? La Luvru l-a cunoscut în prima tinerețe pe Bonington, care executa cópii în acuarelă după maeștri. De la Bonington ar fi învățat folosirea verniului de copal care dă atîta strălucire pînzelor sale de tinerețe. Chiar înainte de a pleca la Londra, Delacroix avusese revelația lui Constable, sub influența căruia, repictînd în patru zile *Măcelul din Chios*, descoperise tușa divizată și legea amestecului optic. Să ne gîndim și la admirațiile sale de tinerețe pentru Lawrence și Reynolds, a căror influență e vizibilă atît în marele portret al *Baronului Schwiter* cît și în *Cristos în grădina de măslini*; pentru Rowlandson ale cărui gravuri le-a copiat, în fine pentru autorii englezi Shakespeare, Walter Scott, Byron, cărora le cere « să-l înflăcăreze » — și se va putea spune că formația lui Delacroix, îndatorat de altminteri și față de Watteau, Prud'hon și Goya, a fost cu precădere engleză.

Al doilea mare prieten al lui Delacroix este Géricault, cu șapte ani mai în vîrstă ca el, a cărui universalitate l-a făcut să nu se lase încătușat în nici un gen și să cuteze a acoperi vaste suprafețe lucrînd din amintire. Ca și Géricault, Delacroix își perfecționa mijloacele de execuție, copiindu-i rînd pe rînd pe marii venețieni, pe Rubens, care va rămîne zeul lui, pe Rembrandt și pe Watteau, fără a fi sclavul vreunui procedeu sau imitatorul vreunei școli. Dar și desenînd necontenit, oriunde și oricînd,

considerînd natura ca un nesecătuit depozit de semne și imagini, ca un « dicționar ».

Celui bănuit a fi copilul lui Talleyrand, protecții oculte i-au permis să capete comenzi oficiale în ciuda neînțelegerii de care s-a izbit mai bine de treizeci de ani, acuzat că « pictează cu o mătură beată ». Călătoria în Maroc a fost unul din marile evenimente ale vieții lui sedentare (1832). Descoperă că Roma (unde n-a fost niciodată, după cum nici la Veneția) « nu mai e în Roma ». În Maroc regăsește frumusețea antică precum și o lumină și culori ce-i vor obseda necontenit retina. Cu notele acumulate în carnete, va putea, fără a cădea în virtuozitate și în repetările unui Decamps, să multiplice neobosit *Vînătorile de lei*, *Călăriile arabe*, *Luptele între cai*, *Întreceri între arabi*. « N-am început să fac ceva ca lumea, scrie el, decît în clipa cînd am uitat micile detalii, amintindu-mi doar latura izbitoare și poetică. Pînă atunci eram stăpînit de patima exactității, pe care cei mai mulți o iau drept adevăr ».

Bănuitor, solitar, considerînd pictura ca pe singura sa « amantă », Delacroix, aparent atît de firav, lucrează fără oprire zi și noapte. Crede că « orice producție a unui om care nu e abundent poartă neapărat pecetea oboselii ». Acest pătimaș al muzicii găsește în pictură « un gen de emoție cu totul aparte pe care l-am putea numi muzica tabloului ». Tot el spune că cel dintîi merit al unei pînze e de a fi « o sărbătoare a ochilor ».

Scenelor cu *Măcelul din Chios*, *Moartea lui Sardanapal*, *Libertatea călăuzind poporul*, le urmează *Femeile din Alger*, *Nunta evreiască*, *Intrarea cruciaților în Constantinopole* (Luvru). Prins de vastele-i compoziții pentru Camera Deputaților (1837—1838), Luxemburg (1845), Luvru (1849), Primărie (1853), Saint-Sulpice (1857), Delacroix găsește timp să-și redacteze

DELACROIX. LOGODNICA DIN ABYDOS. 1843. LUVRU, PARIS

DELACROIX. FEMEIA CU PAPAGALUL. 1827. MUZEUL DIN LYON

DELACROIX. RĂPIREA REVECĂI. 1846. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

THÉODORE CHASSÉRIAU. 1819-1856. ESTERA GĂTINDU-SE PENTRU ASUERUS. LUVRU, PARIS

CHASSÉRIAU. CELE DOUĂ SURORI. 1843. LUVRU, PARIS

CHASSÉRIAU. PORTRETUL PĂRINTELUI LACORDAIRE. 1840. LUVRU, PARIS

și *Jurnalul* care ar trebui să fie Biblia oricărui artist. Pe cît de lucid pe atît de pasionat, lui Delacroix, geniu auster și ultimul nostru maestru universal, i-ar fi trebuit, cum spunea, mai multe existențe ca să dea viață la tot ce dospea în el.

Nu poți citi fără mirare ditirambii stîrniți de pînzele lui Decamps în toată critica vremii. « Decamps, cel mai original pictor », exclamă Théophile Gautier. La salonul din 1831, *Patrula turcă* a lui e mai admirată decît *Libertatea călăuzind poporul.* Expoziția din 1855 i-a reunit 35 de opere. *Maimuțele savante* deghizate în pictori, fabulele ilustrate, scenele sale de vînătoare alternează cu nenumărate scene turcești reconstituite cu șic: *Stradă în Smirna, Corpul de gardă, Măcelarul turc* (minunea minunilor, după frații Goncourt). Posteritatea se mulțumește să-i recunoască lui Decamps meritul de-a fi fost unul din primii « orientaliști » și de-a admira la acest artizan virtuozitatea și incontestabila sa truculență.

Opera lui Chassériau, dimpotrivă, cunoaște azi o nouă prețuire. Născut în 1819 în Santo Domingo, intră la 12 ani în atelierul lui Ingres, care-l consideră « viitorul Napoleon al picturii », expune încă de la 17 ani admirabile portrete ale rudelor sale, ce-l prevestesc pe Degas. (Acesta va spune despre *Cele două surori* că e cel mai frumos portret din secolul al XIX-lea.) *Dafne, Venus Anadiomene, Estera gătindu-se spre a-i fi înfățișată lui Asuerus* emană un farmec creol, o voluptate ce-l deosebesc de Ingres și amintesc de Correggio și Prud'hon.

Făcut să exprime staticul, Chassériau a cîștigat oare multiplicînd la întoarcerea sa din Africa (1846), sub înrîurirea vădită a lui Delacroix, pînzele cu *Scene de piață, Tepidarium, Călăreți arabi,* minate de un exces de ornamente și detalii?

Un ansamblu capital de decorații pentru Curtea de Conturi (1844—1848) pare a-l prefigura pe Puvis de Chavannes. Ce piscuri promitea să atingă acest geniu neliniștit ale cărui desene cu mină de plumb îi împacă pe Ingres și Delacroix, de n-ar fi murit la 37 de ani, vîrstă, după cîte știm, fatală lui Rafael și atîtor alți mari pictori!

Cum să nu-i apropiem pe Jean-François Millet și Théodore Rousseau, cu doi ani mai vîrstnici, care au lucrat cot la cot atîția ani și au constituit, cu Diaz și Dupré, Școala de la Barbizon? Pe Millet îl putem considera aproape un autodidact; admirator al lui Poussin, a început prin a picta mici subiecte în tradiția secolului al XVIII-lea, pentru a se consacra apoi exclusiv evocării vieții rustice și a pune, după expresia lui, « trivialul în slujba sublimului». Pătruns de Biblie, el ajunge, fără a ține predicile umanitare care i s-au atribuit prea des, la stilul din *Secerătorii*, *Pădurarii* și *Săpătorii* săi. Schițele, făcute aproape toate din memorie, arată cu ce vigoare a cîntărit forma, a concentrat lumina și a rezumat gestul. Țărăncile lui au o frumusețe aspră, deși le privește cu dragoste. Desenatorul îl întrece pe pictor, care uneori își îngreuiază și-și aplatizează tonurile.

Tot atît de discutat ca și Delacroix, emul al marilor peisagiști olandezi, admirator al lui Bruegel și Rembrandt, Théodore Rousseau, prin versiunile diferite pe care-i place să le dea unei aceleiași priveliști, prin bogăția și multiplicitatea tușelor întrepătrunse, grație cărora îi dă viață luminii, apare, cu Daubigny, ca vestitorul impresioniștilor. De aceea i-a fost categoric refuzată la Salonul din 1837 *Aleea de Castani* (Luvru) ca și, mai înainte, *Coborîrea turme-*

THÉODORE ROUSSEAU. 1812-1867. SEARA. MUSEUM OF ART, TOLEDO (OHIO)

JEAN-FRANÇOIS MILLET. 1814-1875. CULEGĂTOARELE DE SPICE. 1857. LUVRU, PARIS

MILLET. TĂIETORI DE LEMNE. SOUTH KENSINGTON MUSEUM, LONDRA

MILLET. PRIMĂVARA. 1873. LUVRU, PARIS

JEAN-BAPTISTE COROT. 1796-1875. PORTRETUL D-REI OCTAVIE SENNEGON. 1833. COLECȚIA RENAND, PARIS

COROT. BISERICA DIN MARISSEL. 1866. LUVRU, PARIS

COROT. MARIETTA: « ODALISCA ROMANĂ». 1843. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS

lor. Din păcate, deși a ținut să le asigure pînzelor sale « un fundament trainic, un subsol nervos», triturări prea complicate, abuzul de bitumuri i-au compromis multe tablouri. Cutare peisaje ce scandalizau prin violența tonurilor s-au cufundat în noapte. Doar preparațiile și desenele ne îngăduie azi să-l apreciem la valoarea sa pe acest mare contemplator al cerului și al puterilor cosmice.

Deși au trăit în aceeași epocă, Corot, Jongkind și Courbet — care stau, cu Théodore Rousseau, la obîrșia tuturor emancipărilor și tuturor cuceririlor peisajului modern — par a nu se fi cunoscut și a nu se fi influențat de loc.

Courbet, vanitosul, își spune « elev al naturii»; Corot crede și el asta, dar cu toată smerenia. A reda cu cel mai mare scrupul ceea ce are în fața ochilor nu e oare sfatul pe care i l-a dat primul său maestru, Michallon, sfat primit de acesta de la Valenciennes? Secretul artei lui pare cuprins în cîteva cuvinte: « Să ne supunem primei impresii. Dacă am fost cu adevărat mișcați, emoția noastră li se va transmite și celorlalți».

Înlăturînd atît ideea de imitație servilă cît și orice construcție sistematică, Corot știe că dacă tablourile se fac cu linii și culori, ele se fac în primul rînd, cum spunea Chardin, cu sentimentul, și că cea mai mare știință e compatibilă cu cea mai mare umilință. Iată ce de ne-a făcut atît de des să ne gîndim la « primitivi».

Pe cine întîlnește la Bertin, al doilea maestru al său? Tineri sfîșiați între boala stilului și boala perfecțiunii. Corot, diferit de ei, va ajunge fără sforțări la un miraculos echilibru între talent, rodul harului, și meșteșug, rodul voinței. Memoria vizuală îi permite să împace lucrul pe viu, fidelitatea față de model, cu lucrul din memorie, în atelier. « Opera o face nu atît priveliștea, cît interpretarea.»

Mult după întoarcerea din cele trei călătorii în Italia (1826, 1834, 1843), îl vom vedea pornind de

la desene cu mina de plumb sau de la mici studii făcute pe viu, pentru a recompune după ele pînze ceva mai mari. Dacă, în glumă, a spus: « Poussin, marile linii, clasicul, fac pe ele, eu sînt în pădure», şi deşi peisajele sale istorice *(Homer şi păstorii, Reveca)* nu sînt la înălţimea celorlalte, el va continua să picteze, după moda secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, « compoziţii însufleţite».

Studierea valorilor, iată pentru el baza oricărui tablou. Abia apoi vin distribuirea culorilor şi execuţia. « Culoarea nu-i decît un farmec suplimentar şi trebuie folosită cu măsură... Îmi place, înainte de orice, ansamblul, armonia în tonuri.» Foloseşte permanent acele griuri fără opacitate care fac trecerile, griuri pe care le descopeream încă la Chardin, Vernet, Louis Moreau, Valenciennes, Bidault şi care vor deveni nuanţele de verde oliv sau migdală, ocrurile sau albastrurile deschise care creează legătura în fiecare tablou.

La fel de inspirat la Arras, la Mantes, la Honfleur, la Saint-Lô ca şi la Avignon sau La Rochelle, pretutindeni Corot regăseşte parcă o sinteză a luminii din Roma sau Veneţia cu lumina din Île-de-France. Se poate vedea la Luvru cum un simţ înnăscut al alegerii esenţialului îl face, atît în *Catedrala din Chartres* (1830) cît şi în *Clopotniţa din Douai* (1871) sau în vederile din prima sa călătorie în Italia (*Podul de peste Narni, Farul* etc.), să asigure fundamentul peisajului, lăsînd totodată anumitor părţi un aspect de eboşă pentru a elimina mai bine accidentalul. Cum prima pînză şi-a vîndut-o abia la 51 de ani, Corot, eclipsat de pictori gălăgioşi, n-a cunoscut succesul decît în momentul cînd subordonînd şi mai mult culoarea nuanţei, s-a complăcut în ceasurile incerte cînd forma se estompează, cînd se lasă noaptea şi ies primele stele (*Amintiri de la Mortefontaine*, Luvru). Abia mult timp după moartea lui s-a văzut că acest mare modest era un maestru

COROT. CLOPOTNIŢA DIN DOUAI. 1871. LUVRU, PARIS

COROT. FEMEIA CU PERLĂ. 1868-1870. LUVRU, PARIS

COROT. PODUL DE LA MANTES. 1868-1870. LUVRU, PARIS

HONORÉ DAUMIER.
1808-1879.
CRISPIN
SI SCAPIN.
PE LA 1860.
LUVRU, PARIS

DAUMIER.
TINERE LA SCĂLDAT.
1855-1860.
COLECȚIE
PARTICULARĂ,
PARIS

DAUMIER.
SFATURI PENTRU
UN TÎNĂR ARTIST.
1855-1860.
NATIONAL GALLERY
OF ART,
WASHINGTON

universal, că portretele, ca *Femeia cu perla* sau *Femeia cu mandolina*, *Toaleta*, nudurile nu erau cu nimic mai prejos decît peisajele sale și-l puneau în rîndul celor mai mari pictori din toate școlile.

Baudelaire, Jean Gigoux, Champfleury, Banville îl evocă pe Daumier sub trăsăturile unui burghez nu prea deosebit de cei pe care i-a desenat sau pictat, și, unanim, îi laudă cumsecădenia, sinceritatea, lipsa de fumuri, dezinteresul. Vorbea puțin, scria încă și mai puțin. Cîteva repere în viața lui — nașterea la Marsilia în 1808, anii de ucenicie de la Paris, la un portărel, la un librar, la un litograf, debutul la Ricourt, apoi la Aubert, angajarea în echipa de la *La Caricature* (1831), întemnițarea la Sainte-Pélagie (1832), căsătoria (1846) — nu ne spun nimic despre formația sa artistică. Moartea îl lovește la 71 de ani în căsuța de la Valmondois, pe care i-o datorează generozității lui Corot.

Din 1830, anul cînd îi apare prima litografie, pînă în 1872, cînd ochii, sleiți de patru mii de planșe pentru *La Caricature*, apoi pentru *Charivari*, refuză să-i mai călăuzească mîna — a ridicat, fără să știe, un edificiu imens care ne ajută să reînviem Franța sub trei regimuri. S-a scuturat foarte curînd de influențele lui Pigalle, Grandville, Charlet, Monnier sau ale caricaturiștilor englezi, ca să meargă alături de Rembrandt, de Goya, de Géricault, alături de toate geniile cu care se înrudește.

Că este, înainte de toate, desenator, un maestru al albului și al negrului, că folosește și pe pînză procedeele desenului său, o recunoaștem bucuros. Cu cît se apropie de monocromie, cu atît e mai puternic. Dacă trebuie să ducă o luptă, după el prea lentă, cu materia densă, la el orchestrația luminoasă e totdeauna splendidă. Mîna lui, folosind penelul ca pe o peniță sau un cărbune, subliniază contururile, viața și înlănțuirea planurilor.

Asupra evoluției tehnicii sale posedăm cîteva puncte de reper

și pare-se că numai din 1848, și îndeosebi din 1860, caricaturistul concediat (pe trei ani) de *Le Charivari* i-a fost restituit picturii. În acest moment, frecventarea și, fără îndoială, sfaturile lui Corot îi revelează fluiditățile, modulările, imponderabilitatea pastei care ne vor da capodopere ca *Amatorul de stampe* sau *Spălătoreasa* (1861) de la Luvru. Aceste compoziții, mai statice decît cele precedente, i-au îngăduit artistului să-și domine nerăbdarea și frenezia care, cînd are de fixat din zbor o atitudine, o expresie, de tradus lupta sau tumultul, îl împing uneori să-și accelereze debitul, să crispeze efectul. Și totuși ce mari reușite sînt *Hoții și măgarul* (Luvru) pictat în tușe mici și strînse într-o gamă roșcată și caldă, *Fugarii* (Montreal) sau *Don Quijote galopînd în cîmpie*, pînze alături de care mișcarea lui Delacroix pare lentă!

Numeroase compoziții ajung să împace miraculos ritmul unui personaj oprit într-o atitudine și ritmul uneia sau mai multor figuri în acțiune, ca *Crispin și Scapin*, *Melodrama* (Noua Pinacotecă, München), *Jucătorii de șah* (Petit Palais, Paris), multiplele variante pe care le-a dat cu *Don Quijote și Sancho Panza*, cu *Avocații* sau cu *Vagonul de clasa a treia*.

Alteori, fie că artistul recurge din nefericire la bitumuri, fie că abuzează, în pastă, de contrastele dintre valori, ne aflăm în fața unor tablouri de-o admirabilă forță expresivă, dar sumare, rămase adesea în stadiul de schiță; toată frumusețea aururilor, purpuriilor, pămînturilor nu salvează execuția febrilă, uneori grăbită, care suprimă trecerile și distruge agrementul. Atare pînze se înrudesc cu imaginile halucinante cu care Goya a acoperit, la bătrînețe, pereții din Quinta del Sordo. Să le admirăm pentru tot ce făgăduiau și să regretăm că un artist de o calitate atît de excepțională nu s-a putut dedica picturii decît în clipele libere, între două litografii.

DAUMIER. COMPARTIMENTUL DE CLASA A TREIA. PE LA 1862. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

DAUMIER, DON QUIJOTE. PE LA 1868. NOUA PINACOTECĂ. MÜNCHEN

DAUMIER. AMATORUL DE STAMPE. 1857-1860. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS

GUSTAVE COURBET. 1819-1877. COURBET CU CÎINELE NEGRU. 1842. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS

COURBET. PORTRETUL JULIETTEI COURBET. 1844. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS

COURBET. FEMEIE PIEPTĂNÎNDU-SE. PE LA 1847. COLECŢIA A. MORHANGE, LONDRA

Îşi spunea « Marele Pictor » şi scria sub autoportretul său: «Courbet, fără ideal, fără religie». Cele mai orgolioase cuvinte ale contemporanilor noştri pălesc pe lîngă ale lui: « După părerea tuturor, eu sînt cel mai de seamă om din Franţa», îi scria el unui prieten din Ornans, satul său natal. Şi lui Bruyas: « Eu îi întrec nu numai pe moderni, ci şi pe cei vechi». O credea. Foarte tînăr, fără a fi trecut prin nici o şcoală, nu-i egalase oare pe veneţieni în autoportrete şi în portretele surorilor lui? Ca şi Corot, ca şi Daumier, a ajuns la artă aproape autodidact.

Străin de conflictul ce-l opunea pe Ingres lui Delacroix, nu păşise el oare, fără şovăială, pe un teren ferm, neconsultîndu-şi decît instinctul şi bunul său simţ superior, această inteligenţă mai promptă decît inteligenţa, care-l părăsesc însă de îndată ce vrea să facă pe gînditorul sau să fie spiritual? Teoriile i le-au sugerat filozofii, poeţii; din fericire nu i-au influenţat arta decît rareori. I se întîmplă şi lui să recunoască găunoşenia cuvîntului « realism », şcoală al cărei stegar este, simţind că un pictor n-are dreptate decît cu penelul în mînă.

Sinceritatea cu care Courbet dezbracă peisajul sau fiinţa umană şi-i restituie modelului splendoarea animalităţii sale stîrneşte scandal la Salonul din 1853. În 1856 îndrăzneşte să comită un sacrilegiu: să înfăţişeze în mărime naturală fete din epocă trîntite în aer liber ca pe un pat, în toropeala verii *(Domnişoarele pe malul Senei)*. Forţa, unitatea lor le conferă celor mai mici pînze ale lui Courbet, ca şi celor mai vaste, pondere, durată. Ignorînd ampla acţiune de transfigurare operată în el, acest « realist » care nu se-ncrede decît în ochii lui şi refuză să picteze îngeri, întîlneşte supranaturalul în pădurile sau pajiştile pe care le aşterne cu mistria în împăstări ce-i dau pînzei sclipiri de smalţuri, ne face să percepem surda înaintare a sevei

rezistibilul elan al forţelor vegetale către lumină. Nicicînd vehemenţa torentelor sau a mărilor nu mai fusese atît de puternic exprimată.

La el nu găseşti înduioşările lui Corot sau Boudin. Orice ar picta, se afirmă totdeauna numai pe sine. Peisaje pudrate cu zăpadă sau mustind de vară, naturi moarte, nuduri, portrete, pe toate le tratează în acelaşi mod, îşi regăseşte propriul dinamism în *Valul* (Lyon) sau *Păstrăvul* (Kunsthaus, Zürich). Dacă rămîne terestru şi uneori chiar trivial e mai puţin datorită teoriei cît temperamentului său. Simţul infinitului îi lipseşte, dar are simţul spaţiului. Deşi îşi ia costumele şi tipurile din actualitate — de pildă în *Înmormîntarea de la Ornans* (Luvru) care a stîrnit scandal în 1850, în *Bună ziua, domnule Courbet* (Montpellier), în *Domnişoarele de la ţară* (New York) sau în *Atelierul* (Luvru) — individualul nu-l interesează de loc: cele mai bune portrete ale sale sînt în definitiv autoportretele din toate etapele vieţii şi cele ale surorilor sale. Acest fiu de podgoreni, acest om de viaţă, această fire rîzătoare nu valorează atît prin intenţiile umanitare pe care a crezut că le pune în *Spărgătorii de piatră*, cît prin vitalitatea sa, prin suflul său viguros, prin tot ce-l apropie de veneţieni, de Rubens, de Frans Hals sau chiar de Manet şi Renoir pe care-l anunţă în *După-amiaza la Ornans* (Lille).

Se ştie în urma căror evenimente triste a murit exilat în 1877, victimă a lăudăroşeniei sale şi strivit moralmente de Coloana Vendôme, care şi-a răzbunat demontarea. Colaborarea unor elevi mediocri ca Pata şi, mai tîrziu, miile de falsuri explică de ce s-a vorbit despre declinul său. Totuşi, aproape de şaizeci de ani, încă mai pictează în Elveţia capodopere şi, de la început şi pînă la sfîrşit, geniul său refractar la orice constrîngere exterioară îi afirmă superba sănătate şi unitatea reconfortantă.

COURBET. DOMNIŞOARELE PE MALUL SENEI. 1856. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS

COURBET. ATELIERUL PICTORULUI. (DETALIU). 1855. LUVRU, PARIS

COURBET. TREZIREA. 1866. KUNSTMUSEUM, BERNA

PIERRE PUVIS DE CHAVANNES. 1824-1898. SĂRMANUL PESCAR. 1881. LUVRU, PARIS

GUSTAVE MOREAU. 1826-1898. RĂPIREA EUROPEI. MUZEUL GUSTAVE MOREAU, PARIS

HENRI FANTIN-LATOUR. 1836-1904. NATURĂ MOARTĂ. 1866. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

Există mai mulți pictori, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cărora talentul și independența lor le-au adus o prețuire universală, dar care nu provoacă decît o admirație moderată. Puvis de Chavannes era, fără doar și poate, un « Domn ». Întîlnirea cu Chassériau a fost hotărîtoare pentru el, și împlinise de mult 35 de ani cînd a început, în 1861, una din marile decorații ce aveau să-i aducă gloria, cea de la Muzeul din Amiens. Au urmat compozițiile monumentale de la Marsilia, Poitiers, Paris, Lyon, Rouen, ba chiar Boston. Ansambluri echilibrate și armonioase pe care artistul le menține voit într-un registru destul de stins. Puvis a cunoscut un succes pe care-l urmărise numai prin mijloacele cele mai nobile. La Salonul din 1881 expusese *Sărmanul pescar*, care a fost foarte discutat.

Un alt independent, contemporanul său, Gustave Moreau, ține mai mult decît el de descendența lui Chassériau. Maniera sa glacială, complicațiile subiectelor i-au îndepărtat admiratorii, care nu alcătuiau de altfel decît un grup restrîns. Cîteva dintre acuarelele sale au totuși o strălucire de miniatură. Atelierul acestui membru al Institutului a fost o pepinieră de novatori: Matisse, Marquet, Manguin, Rouault, Camoin au trecut pe acolo. Desvallières i-a fost prieten. Toți îl venerau pe acest maestru liberal care, fără a-i înțelege, poate, întotdeauna, i-a încurajat să-și urmeze calea.

Fantin - Latour, prieten al lui Manet, a fost mai apropiat de impresioniști. Restabilise gustul pentru tablourile de grup, îndrăgite de pictorii din Țările de Jos. Luvrul posedă *Omagiile lui Delacroix* și *Atelierul de la Batignolles* unde figurează majoritatea impresioniștilor, *Un colț de masă* care-i al poeților, *În jurul pianului* unde apar muzicienii. Nu numai valoarea lor documentară e inestimabilă, dar ele sînt și tablouri de o foarte frumoasă ținută, într-o gravă to-

nalitate brună. Fantin a pictat și naturi moarte și buchete de o minunată prospețime.

Nu mai dezrădăcinat la Paris decît la Londra, americanul James Abbott McNeill Whistler se născuse la Lowell (Massachusetts). După un eșec la concursul de admitere în Academia militară din West Point, a venit la Paris în 1855 să studieze pictura și s-a împrietenit mai ales cu Fantin-Latour, Manet și Degas. Stabilit la Londra din 1859, n-a pierdut contactul cu Parisul. Desele sale voiaje în Franța au stabilit prima legătură importantă grație căreia ideile franceze în materie de pictură, din a doua jumătate a veacului, au început să se răspîndească într-o Anglie bîntuită de precepte academice.

Admirația pe care Whistler o nutrea pentru Velázquez a fost nuanțată de realismul lui Courbet, de colorismul impresioniștilor și de un flirt prelungit cu arta japoneză, de la care a învățat să-și restrîngă paleta, să-și simplifice formele. Intitulîndu-și compozițiile *Simfonii*, *Nocturne* sau pur și simplu *Aranjamente*, urmărea să se opună picturii anecdotice; dar țelul pe care și-l fixase era în primul rînd estetic, și în arta lui nu găsim elementul de autentic experiment vizual care a făcut forța impresioniștilor.

Dandy, om de duh, boem metodic, procedurist prin vocație, Whistler adora polemicile. Ruskin, care acceptase ultima manieră a lui Turner fără dificultăți vizibile, s-a ridicat violent împotriva lui Whistler. În procesul de defăimare care a urmat, pictorul a cîștigat o strălucită victorie. Dar cheltuielile procesului îl ruinaseră; a plecat la Veneția în speranța de a-și redresa situația consacrîndu-se gravurii, disciplină în care excela. În 1892, o importantă retrospectivă a operelor sale a repurtat cel mai viu succes și ultimii zece ani din viață i s-au scurs în strălucirea favoarei publice recucerite.

JAMES MCNEILL WHISTLER. 1834-1903. PODUL DE LA BATTERSEA, NOCTURNĂ ÎN ALBASTRU ȘI AUR. 1865. TATE GALLERY, LONDRA

WHISTLER. PORTRETUL MAMEI ARTISTULUI, ARMONIE ÎN GRI ȘI ÎN NEGRU. 1871-1872. LUVRU, PARIS

WHISTLER. PORTRETUL DOMNIȘOAREI CECILY ALEXANDER. 1872-1874. TATE GALLERY, LONDRA

ÉDOUARD MANET. 1832-1883. DEJUNUL PE IARBĂ. 1863. LUVRU, PARIS

MANET. DOMNIȘOARA VICTORINE ÎN COSTUM DE TOREADOR. 1862. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

MANET. OLYMPIA. 1863. LUVRU, PARIS

Că o dată cu Manet începe ceva nou o dovedește însăși amploarea scandalului stîrnit în 1865 de *Olympia* sa. Desigur, în acel secol al XIX-lea în care publicul se arăta îngrozit de orice inovație în pictură, era inerent ca un creator să șocheze. Nici unul totuși nu deconcertase și nu iritase în asemenea măsură. Nimeni nu se depărtase mai mult de predecesorii săi — păstrînd totodată contactul cu ei. Căci Manet nu ignora arta din muzee: împrumută de la Rafael și de la Giorgione (p. 116) ideea și chiar compoziția din *Dejunul pe iarbă;* pictînd *Olympia,* se gîndește la *Venus din Urbino* (p. 118) a lui Tițian. Dar, dacă se inspiră din pictura trecutului, e pentru a reliefa mai bine, s-ar spune, nevoia de a face ceva nou. Departe de a fi o zeiță, *Olympia* e o tînără pariziancă din vremea lui, cu trup plăpînd, cu chip individualizat. Cît despre pisica neagră și negresa în rochie roz care aduce flori, ele atestă că, nemulțumit să-și bată joc de noblețea subiectului, Manet e cît pe ce să-și bată joc de subiectul însuși. Ele intervin mai ales ca să justifice alegerea culorilor, și raporturile ce se stabilesc între ele sînt mai importante decît relațiile existente între personaje. Cu alte cuvinte, tabloul nu mai e ilustrarea convingătoare, emoționantă a unei teme sau a unei idei, ci e în primul rînd o frumoasă pictură. Ceea ce vreme de secole fusese considerat (de public) ca un mijloc, se afirmă aici deliberat ca propriul său scop.

Și în maniera sa Manet se abate de la deprinderile tradiționale. Reduce profunzimea, turtește volumele, înlocuiește modelajul cu inflexiunile conturului, etalează culorile în cîmpuri destul de largi și obligă zonele clare să se izbească fără tranziție de zonele închise. Pe ce exemple se bizuiau asemenea îndrăzneli? Nu încape nici o îndoială: Manet a consultat stampele japoneze care apăruseră de curînd în Europa. A înțeles, printre primii, folosul pe care-l

putea trage pictura din aceste opere care vor contribui intens de aici înainte să o îndrume spre regenerarea sa.

Totuși Manet nu inovează continuu. Nu vrea totdeauna să deruteze publicul. Și, orice ar fi, prea îi admiră pe vechii maeștri, îndeosebi pe Velázquez, Tițian, Frans Hals, pentru a nu face decît să-i contrazică. De aceea ne propune și opere care, nelipsite de un puternic accent personal, sînt rodul unei viziuni mai puțin originale și al unei maniere mai convenționale.

În 1874 se lasă ispitit de impresioniști. Se așază în aer liber pe malul Senei la Gennevilliers, la Argenteuil, și, atent la efectele luminoase și atmosferice, pictează, cu culorile prismei, ceea ce are sub ochi. Semnificativ e că rareori execută un peisaj pur și că e totdeauna preocupat de compoziție: își amintește, și aici, de muzeu. Pînă la urmă va ști să impace valorile vii ale tradiției cu aporturile noilor căutări și, într-o pînză ca *Un bar la Folies-Bergère*, miracolul clipei se integrează firesc într-o ordonare gîndită și trainică.

Dacă Manet ține la prezența ființei umane în operele sale, nu e numai pentru că rămîne legat de pipăibil, ci și pentru că îi place să observe societatea care-l înconjură. « Nu vei fi niciodată altceva decît un Daumier al vremii noastre », îi spusese profesorul său Thomas Couture. În realitate, el nu privește cu ochii lui Daumier. Este plin de curiozitate, dar n-are nimic de moralist sau de judecător. Orice spectacol îi emoționează doar retina. Și în acest sens e al vremii sale, vreme care asistă la multiplicarea imaginilor « obiective » ale fotografiei. Totuși — nimic rece în arta lui. Ochiul îi este viu, tușa nervoasă, trăsătura alertă. Și o savoare acidă îi scapără în colorit, care e în același timp direct și nobil.

În momentul cînd *Olympia* înfruntă rîsetele publicului, cei ce în 1874 vor fi denumiți « impre-

MANET. UN BAR LA FOLIES-BERGÈRE. 1881-1882. INSTITUTUL COURTAULD, LONDRA

MANET. NANA. 1877. KUNSTHALLE, HAMBURG

MANET. PORTRETUL D-NEI MICHEL LÉVY (PASTEL). 1882. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

EUGÈNE BOUDIN. 1824-1898. CRINOLINE PE PLAJĂ. 1869. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

JOHAN-BARTHOLD JONGKIND. 1819-1891. VEDERE DIN ROUEN (ACUARELĂ). 1864. LUVRU, PARIS

JONGKIND. ASFINȚIT PE MEUSE (ACUARELĂ). PE LA 1866. COLECȚIA G. SIGNAC, PARIS

CLAUDE MONET. 1840-1926. IMPRESIE, RĂSĂRIT DE SOARE. 1872. MUZEUL MARMOTTAN, PARIS

sioniștii» încă se caută. Atitudinea lui Manet față de pictura oficială îi încurajează, dar, dacă atacurile cărora le este țintă îi fac să se strîngă în jurul lui, ei nu-i iau niciodată stilul drept exemplu. Sînt mai dispuși să mediteze la lecțiile lui Courbet, Corot, ale pictorilor de la Barbizon, sau să le asculte sfaturile lui Boudin și Jongkind.

Pentru Monet îndeosebi, care încă de la început se vădește sufletul echipei, contactul cu Boudin a fost decisiv. « Tot ce e pictat direct și la fața locului are totdeauna o forță, o putere, o vioiciune de tușă pe care nu le mai regăsești în atelier », spunea Boudin. Și Monet, care pe la 1860 lucra cu el pe plajele normande, îl vedea executînd opere pline de o lumină fină care mîngîie lucrurile, de aer proaspăt care le învăluie și le estompează. Întîlnirile cu Jongkind erau nu mai puțin revelatoare. Căci, dacă în picturile sale în ulei maestrul olandez jertfește încă bucuros unui romantism destul de teatral, în limpezile sale acuarele uluiește atît prin prospețimea viziunii cît și prin agilitatea scriiturii, demonstrînd și mai autoritar decît Boudin valoarea imaginii care nu reține din realitate decît aparențe momentane.

Toate aceste învățăminte, Monet le aplică și, încă din 1866, începe să picteze în aer liber nu numai studii, ci și tabloul definitiv (*Femei în grădină*, Luvru). Trei ani mai tîrziu, încetează de a mai încătușa forma într-un contur precis, iar grija de a nota sclipirile vii ale reflexelor de pe Sena l-a dus la fragmentarea tușei, la divizarea culorilor. Camarazii săi, Renoir, Bazille, Pissarro, Sisley, mai mult sau mai puțin deciși, se consacră unor cercetări similare, așa încît în 1870 există deja un număr de pînze care vestesc o nouă pictură. Războiul franco-german retează brutal cariera lui Bazille, dar grăbește evoluția lui Monet și Pissarro: refugiați la Londra, ei îi descoperă acolo pe Turner și Constable, care le întăresc convingerile.

Urmarea e că Monet pictează, curînd după întoarcerea sa, faimosul port Le Havre sub ceața matinală, pe care-l va prezenta în 1784 în cadrul primei expoziții a grupului de la Nadar, la Paris, și al cărui titlu *Impresie, răsărit de soare* îl va face pe un cronicar de la *Charivari* să-i califice drept «impresioniști» pe autorul tabloului și pe cei din jurul său.

Exprimînd opinia publicului, care e o dată mai mult scandalizat, același cronicar vorbește de atentat « la bunele moravuri artistice, la cultul formei și la respectul maeștrilor ». Să recunoaștem că, dacă acești maeștri sînt cei ai Academismului, reproșul e întemeiat. Reprezentanții noii picturi nu manifestă toți aceleași preocupări; dar există ceva comun între cei menționați mai sus, ca și la Degas, Cézanne, Guillaumin, Berthe Morisot (și Mary Cassatt care se va alătura grupului mai tîrziu): toți sînt ostili picturii oficiale, toți refuză subiectele istorice, mitologice, sentimentale, după cum resping coloritul sumbru și forma « linsă ». Toți vor să facă o pictură actuală împrumutîndu-și temele din realitatea cotidiană a vremii lor. Pînă la un anumit punct sînt de acord și să nu rețină decît ceea ce li se oferă ochilor chiar în clipa cînd pictează. Nimic deci decît aparențele fugitive. Numai ceea ce se vede, nu ceea ce se știe. Realul nefiind pentru ei decît un produs al luminii, ei înțeleg în plus să nu-l reprezinte decît cu ajutorul tentelor pure care se obțin prin descompunerea ei. Astfel și umbrele devin culori (albastruri, nuanțe de verde, violeturi), iar pictura devine luminoasă, tinzînd să se însuflețească.

Dacă Monet a fost principalul animator al impresionismului înainte de 1874, el va rămîne și cel mai convins și îndrăzneț protagonist al acestei mișcări. În timp ce puțin după 1880 grupul impresionist se va împrăștia, în timp ce toate generațiile de pictori ce se vor succeda după generația

FRÉDÉRIC BAZILLE. 1841-1870. PORTRETUL LUI RENOIR. 1867. MUSÉE DES BEAUX-ARTS, ALGER

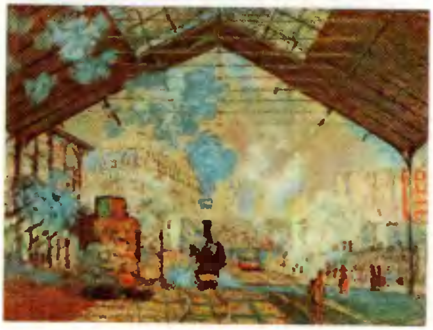
BERTHE MORISOT. 1841-1895. PE TERASĂ LA MEUDON (ACUARELĂ). 1884. ART INSTITUTE, CHICAGO

MARY CASSATT. 1845-1926. SURIOARELE. PE LA 1885. ART GALLERY, GLASGOW

CLAUDE MONET.
1840-1926.
LA GRENOUILLÈRE.
1869.
METROPOLITAN
MUSEUM, NEW YORK

MONET.
PARLAMENTUL
DIN LONDRA.
1871.
COLECȚIA
J. J. ASTOR, LONDRA

MONET.
BARCĂ CU PÎNZE
LA ARGENTEUIL.
PE LA 1874.
COLECȚIA
F. W. BRAVINGTON,
HENLEY-ON-THAMES



MONET.
GARA
SAINT-LAZARE.
1877.
LUVRU, PARIS

lui se vor defini printr-o hotărîtă opoziție față de el, Monet nu-și va părăsi drumul pînă la sfîrșitul vieții. Ceea ce nu înseamnă că nu evoluează. Dimpotrivă: plecat de la realism, va sfîrși prin a-i da artei sale ceva ireal. Dar el nu șovăie să-și ducă pînă la ultimele consecințe principiile adoptate în tinerețe. În fapt, oricît de realist s-ar fi vrut impresionismul, nu putea să reducă totul la un fenomen vizual, fără a opera o anumită abstractizare. Nu putea să traducă senzațiile în culori pure fără a le alege pe acestea cu o anumită libertate, fără a accepta ca imaginația să interpreteze într-o anumită măsură ceea ce observă ochiul. Monet a mărit din ce în ce mai mult aportul imaginației în arta sa, sprijinindu-se totuși constant pe o analiză a realului.

Dacă există o epocă în viața sa cînd, după expresia lui, a pictat « cum cîntă pasărea », e desigur pe la 1874. Instalat la Argenteuil, observă atunci cu precădere Sena și malurile ei. Și ce inspirat notează reflexele de pe fluviul prietenos și umezeala fină și proaspătă din aer care exaltă plăcerea dăruită de vară! Dar Monet nu e doar cîntărețul unei vieți idilice. Nu alungă din operele sale podul metalic de cale ferată pe care-l lasă să-i străbată tabloul în diagonală sau pe care-l retează pe neașteptate, arătînd că și el a privit cu folos stampele japoneze. În 1876 își instalează șevaletul chiar în gara Saint-Lazare și începe o serie de pînze în care apar locomotive, șine, construcții metalice. E atras, fără îndoială, de modernitate, de ineditul motivului. Dar găsește aici și ceva mai atrăgător decît apa pentru un îndrăgostit de fugitiv: fumul locomotivelor cu feericele lui irizări, cu metamorfozele lui capricioase.

Alte suite le vor urma celor evocînd *Gara Saint-Lazare: Dezghețurile, Plopii, Căpițele de fîn, Catedralele din Rouen.* Și cu toate că Monet mai dă și tablouri « izolate », suitele acestea vădesc

cel mai limpede ce îl interesează și cît de speculativă îi e, în definitiv, arta. Faptul că poate da pentru aceeași fațadă de catedrală peste douăzeci de imagini diferite, înfățișînd-o mereu aproape sub același unghi, iată dovada că esențialul pentru el nu e obiectul, ci efectul pe care acesta îl produce la o oră sau alta, în soare sau sub un cer noros, într-o atmosferă străvezie sau în ceață. Catedrala și-a pierdut, așadar, materia, și structura aproape i s-a șters. Ceea ce rămîne e un soi de văl colorat cu subtilitate.

Inițiată în operele pe care Monet, la începutul secolului acesta, le-a pictat după *Parlamentul din Londra* sau *Palatul Dogilor* de la Veneția, disoluția obiectelor se desăvîrșește în *Nuferii* și *Grădinile*, care-i umplu ultimii douăzeci și cinci de ani de viață. Dacă la început vegetația e încă lesne identificabilă, mai tîrziu nu mai vedem decît pete, un haos de culori ce manifestă o puternică tendință de autonomizare. Un lirism panteist se exprimă aici într-un stil amplu, savuros, plin de libertate și de vervă. Li se poate reproșa, desigur, acestor opere, lipsa unei coloane vertebrale, dar trebuie nu mai puțin să recunoaștem în creatorul lor un pictor autentic și fără alunecări către facilitate. De altfel, calitățile sale se bucură de un nou prestigiu de cînd «nonfigurativii» de azi îl fac să apară atît ca precursor cît și ca exemplu.

Pissarro și Sisley încep amîndoi prin a fi discipoli ai lui Corot, și cînd optează pentru impresionism, ei continuă să rămînă destul de apropiați. Mai timizi decît Monet, dar și mai smeriți în fața lumii exterioare, ei nu sînt de loc înclinați către speculație și sensibilitatea lor e prea discretă spre a se gîndi să jertfească obiectele pentru exaltarea lirismului.

Dacă amîndoi sînt prin esență peisagiști, Pissarro, în selecția motivelor, pare a-și aminti din cînd în cînd de Millet. O țărancă împingînd o roabă, un plugar

MONET. LONDRA: PARLAMENTUL, SOARELE APĂRÎND PRINTR-O SPĂRTURĂ ÎN CEAȚĂ. 1904, LUVRU, PARIS

MONET. CATEDRALA DIN ROUEN; PORTALUL ȘI TURNUL ALBANE ÎN PLIN SOARE. 1894. LUVRU, PARIS

MONET. NUFERII. PE LA 1916. KUNSTHAUS, ZÜRICH

CAMILLE PISSARRO. 1830-1903. INTRAREA ÎN SATUL VOISINS. 1872. LUVRU, PARIS

PISSARRO. ACOPERIŞURILE ROŞII. 1877. LUVRU, PARIS

PISSARRO. RUE DE L'ÉPICERIE LA ROUEN, DIMINEAŢA, PE VREME ÎNCHISĂ. 1898. COLECŢIE PARTICULARĂ, PARIS

călare întorcîndu-se de la cîmp, femei la spălat rufe lîngă Oise, iată cîteva dintre temele sale. Nu are, desigur, pentru viaţa de ţară aceeaşi sentimentalitate ca autorul *Angelus*-ului (Luvru), dar, oricît de atent ar fi la intervenţiile luminii şi la acţiunea atmosferei, soarta omului nu îi e indiferentă. El priveşte chiar şi obiectele cu un ataşament care-l împiedică să le reducă la simple vibraţii luminoase: le păstrează totdeauna o anumită soliditate şi nu încetează a le construi pe o schemă realistă.

Către 1885, omul acesta atît de puţin făcut pentru consideraţiile teoretice se lasă convertit la neoimpresionism. Nu întîrzie totuşi să-şi dea seama că s-a rătăcit, că, vrînd să fie ştiinţific, arta nu i-a devenit mai adevărată, ci mai uscată, mai rece, şi pe la 1890 părăseşte divizionismul spre a se întoarce la o pictură mai directă.

Peisajul urban îi inspiră cele mai originale opere de bătrîneţe. Rouen, Dieppe, Paris îl reţin pe rînd, şi Pissarro evocă la fel de bine calmul unei străzi înguste de provincie ca şi forfota unei pieţe sau a unui bulevard parizian. Privindu-şi motivul de sus, de la o fereastră, vede deschizîndu-i-se în faţă perspective profunde şi descoperă în trecători, în cai, în trăsuri aspecte uimitoare care-l anunţă pe Marquet.

Totuşi, mai mult decît prin opera sa, Pissarro acţionează asupra artei viitorului prin sfaturile, prin încurajările pe care le dă din belşug artiştilor tineri. Îi îndrumă pe Cézanne şi Gauguin, îi susţine pe Seurat şi Van Gogh. Însuşi Matisse, pe la sfîrşitul secolului, îl va consulta şi va trage foloase din recomandările lui.

Cît despre Sisley, se apropie de natură cu şi mai multă moderaţie decît Pissarro, transpunînd-o într-o imagine şi mai delicată, şi mai paşnică. Dar oricîtă duioşie ar avea în privirea pe care şi-o

plimbă peste lume, rămîne un observator curios ce analizează cu subtilitate și deosebește nuanțele cele mai fine.

Mergînd prin Île-de-France, se oprește aici în fața unui rîu sau a unui canal, colo înaintea unei mici piețe somnolente, dincolo în fața unui grup de case pe care zăpada le îmbracă într-o blîndețe feciorelnică și nu-i trebuie altceva ca să ne emoționeze, să ne răpească. La Pissarro întrevezi uneori un semn de neliniște și se întîmplă ca lumea să ia o înfățișare puțin tristă. La Sisley, nici inundațiile nu au aerul unor catastrofe, norii de pe cerurile sale nu sînt sfîșiați de furtună, iarna aduce un pic de melancolie fără însă a avea nimic aspru, vara soarele nu e copleșitor.

Sisley se numără printre artiștii cu puțină înrîurire asupra evoluției picturii, dar ale căror opere cele mai bune se evidențiază printr-o armonie și prin frumuseți de expresie pe care pionierii, datorită înseși îndrăznelii lor, sînt adesea incapabili să le atingă. În adevăr între 1872 și 1876, el execută cîteva din tablourile cele mai simțite, cele mai deplin realizate din epoca sa.

Mai apoi, pilda lui Monet îl îndeamnă să abordeze la rîndul său un colorit viu, susținut. Dar n-o va putea face decît siluindu-și natura, iar din acel moment arta sa nu va evita totdeauna cruditatea și nici artificiul.

În timpul anilor de formare, lui Renoir i se întîmplă să fie destul de aproape de Monet, vădind însă mereu un temperament personal. Încă din *La Grenouillère* (Stockholm; Colecția Reinhart, Winterthur), pe care o execută în 1869 alături de camaradul său, se arată mai puțin atras de fugacitatea fenomenelor optice decît de farmecul luminii și de agrementul atmosferei. Senzual, va fi totdeauna mai înclinat să vadă de aproape transfigurarea unui nud

PISSARRO. INSULA LACROIX ROUEN; EFECT DE CEAȚĂ. 1888. MUSEUM OF ART, PHILADELPHIA

ALFRED SISLEY. 1839-1899. BARCA ÎN TIMPUL INUNDAȚIEI. 1876. LUVRU, PARIS

SISLEY. ZĂPADĂ LA LOUVECIENNES. 1878. LUVRU, PARIS

PIERRE AUGUSTE RENOIR. 1841-1919. DANS LA « MOULIN DE LA GALETTE » (DETALIU). 1876. LUVRU, PARIS

RENOIR. PORTRETUL DOMNIȘOAREI GRIMPEL CU FUNDĂ ALBASTRĂ. 1880. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

RENOIR. FEMEIE ȘTERGÎNDU-SE DUPĂ BAIE. 1888. COLECȚIA REINHART, WINTERTHUR

sau a unui chip decît să urmărească îndepărtatele metamorfoze ale apei, ale cerului, ale copacilor. Și lumina, ale cărei efecte îi place să le înregistreze, nu se mărginește să mîngîie epiderma, ci pătrunde carnea, o coace, îi sporește savoarea și farmecul. În plus, nu-i de ajuns să vadă, trebuie să aibă și o senzație tactilă. Nu năzuie adică să dizolve formele, să le răpească lucrurilor consistența sau greutatea.

În fond, poziția sa se înrudește cu aceea a lui Manet. Ca și el, e de părere că « la muzeu înveți să pictezi » și are o admirație deosebită pentru Tițian, Rubens, Boucher, Delacroix. Ca și el, reprezintă bucuros — mai ales înainte de 1880 — unele aspecte din viața pariziană de atunci. Ideea din *Moulin de la Galette* îi vine poate chiar din *Concert la Tuileries* (Nat. Gal., Londra), pictată de Manet cu vreo cincisprezece ani înainte. Dar și aici, originalitatea i se afirmă strălucit. Mai întîi, Renoir nu-i un observator care se vrea distant, detașat: mărturisește că s-a contopit cu banda de grizete și pictorași ce alcătuiesc o societate cu siguranță mai puțin elegantă, mai puțin modernă decît aceea a lui Manet, dar mai voioasă și mai plăcută. Apoi, Renoir e cel ce realizează compoziția cea mai liberă și tot el, de bună seamă, e cel mai impresionist. Cu cîtă finețe înregistrează mersul capricios al soarelui care, filtrat prin frunziș, luminează aici gura sau obrajii unora, ca dincolo să cadă pe brațul, pe fruntea, pe părul altora! Renoir aplică deliberat figurii umane principiile impresionismului și nimeni n-a făcut-o mai firesc și mai inspirat decît el.

Aplică aceste principii pînă și în portret, care l-a atras mult,

deși n-a făcut mare caz de psihologie. Și, într-adevăr, zadarnic i-ai cere să scruteze o inimă, să deseneze un caracter. Exclude din arta sa tot ce e complicat, tulbure, tenebros. De aceea modelele sale sînt în general femei, copii al căror suflet limpede și candid radiază pe un chip plin de suavitate și seducție.

Pe la 1883, creatorul atîtor opere armonioase trece printr-o criză care-l face nu să-și schimbe total orientarea, dar să tindă spre mai multă rigoare. Mînat de exemplul lui Rafael, pe care a ajuns să-l admire în urma unei călătorii în Italia, insistă asupra liniei, definește formele cu precizie, dă un aspect neted materiei. Această modificare îi aduce însă mai multe pierderi decît foloase. Cel puțin în perioada imediat următoare. Căci după ce își recîștigă libertatea, se vede că totuși asceza nu i-a fost zadarnică.

Forma sa de-aici încolo e mai amplă și totodată mai fermă decît în trecut, dar nu e mai puțin sensibilă. Coloritul său s-a încărcat cu un lirism și mai intens și cu o și mai generoasă căldură. Trăind mai mult în Sud, Renoir, la apropierea bătrîneții, își îndeplinește mai mult ca oricînd dorința de a picta «făpturile ca pe niște fructe frumoase». Dacă tot execută portrete, îndeosebi după copiii săi, tema preferată îi devine nudul cu volume planturoase. Îl însoțește bucuros cu peisajul, nu pentru a-l face să se piardă în el, ci pentru a se împărtăși mai intim din viața dionisiacă a unei naturi care, ignorînd binele și răul, chinurile și păcatul, se cufundă toată în beția existenței plenare sub o lumină exaltată.

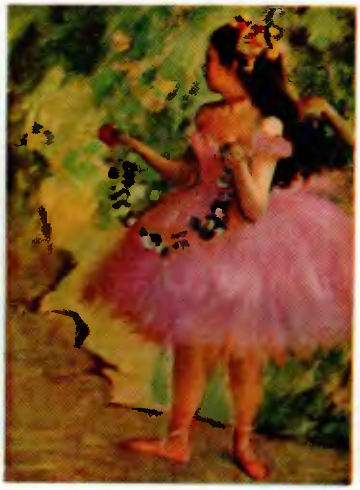
RENOIR. FATĂ TÎNĂRĂ PIEPTĂNÎNDU-SE. 1894. COLECȚIA LEHMAN, NEW YORK

RENOIR. GABRIELA CU TRANDAFIRUL. 1911. LUVRU, PARIS

RENOIR. NUD CULCAT. 1917. COLECȚIA HARRY BAKWIN, NEW YORK

EDGAR DE GAS, ZIS DEGAS. 1834-1917. ABSINTUL. 1876. LUVRU, PARIS

DEGAS. JOCHEI. 1881-1885. YALE UNIVERSITY ART GALLERY, NEW HAVEN



DEGAS. DANSATOARE CU ROCHIE ROZ. PE LA 1880. COLECȚIA CHAUNCEY MC CORMICK, CHICAGO

Alăturarea lui Degas la impresioniști poate surprinde: autor, la începuturile sale, al unor remarcabile portrete și mereu solicitat de figura umană, rareori a pictat peisaje și nu i-a plăcut niciodată *plein air*-ul. Mai mult, contrar camarazilor săi, a desenat mult și marea lui ambiție era « de a fi colorist cu ajutorul liniei ». Totuși, nu din întîmplare a expus sub aceeași etichetă cu Monet, Pissarro și Renoir, chiar dacă eticheta nu l-a încîntat de loc. Și el crede în necesitatea inovării. Și dacă, în tinerețea sa, care stă sub semnul înrîuririi lui Ingres, a reprezentat *Fete spartane provocînd băieți la luptă* (Nat. Gal., Londra) sau *Suferințele orașului Orléans* (Luvru), după 1865 părăsește temele istorice pentru a privi în față realitatea vremii sale. De altfel, chiar cu cîțiva ani înainte, își propusese în carnetele sale să facă o serie de tablouri cu subiecte contemporane, și primii săi *Cai de curse* (Luvru) sînt din 1862. Degas împărtășește și interesul impresioniștilor pentru anumite aspecte momentane și anumite efecte luminoase. Totuși nici unele nici altele nu coincid cu cele ce-i preocupă pe Renoir sau Monet.

Instantaneul, vrea să-l surprindă în mișcările unui corp sprinten, în evoluțiile dansatoarelor și cailor de curse. Și lumina pe care-o observă de preferință e cea din interioare. Lumina zilei sau iluminarea artificială, le analizează pe ambele, le notează suavitatea sau vioiciunea, arată modul cum reliefează sau deformează volumele, exaltă sau înăbușe culorile, articulează spațiile și conferă aspecte neobișnuite pînă și lucrurilor celor mai familiare.

Și-n adevăr, insolitul, care e principalul obiect al căutărilor sale, Degas nu-l descoperă în marginea vieții de toate zilele, ci în însuși miezul acestei vieți. Cafenelele lui, orice parizian le cunoaște, fie că-i vorba de bistroul cam mohorît din *Absintul* sau de mondenul *Café-concert des Ambassadeurs* (Lyon).

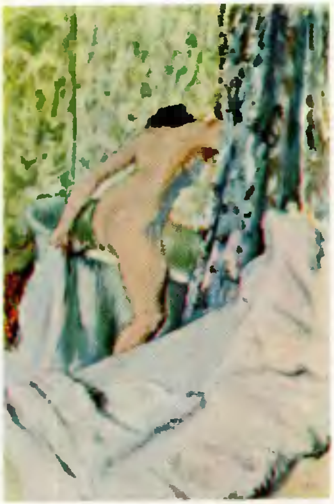
Şi dacă ne duce la *Călcătorese* sau la *Modistă*, atelierul unora, prăvălia celeilalte n-au nimic deosebit în ele însele. Totuşi imaginile lor ne surprind, ne frapează ca nişte revelaţii. În definitiv, nu numai din ecleraj se naşte surpriza, ci uneori — şi mai ales — din punerea în pagină. Să fie influenţa stampelor japoneze? Să fie exemplul fotografiilor ce se fac în jurul lui sau pe care şi el le realizează? Oricum, Degas acordă punerii în pagină o importanţă pe care n-am putea s-o subliniem îndeajuns şi care-i aduce artei lui una din cele mai originale trăsături. E neobosit în schimbarea unghiurilor de vedere şi a decupajelor. Le cunoaşte întreaga forţă expresivă, le ştie toate resursele şi le pune în joc cu atît mai multă fermitate cu cît ceea ce contează pentru el nu e frumosul (convenţional), ci adevărul, inedit.

Priviţi-i dansatoarele sau nudurile. Pe cele dintîi, rar le arată pe scenă şi cu ceea ce poate fi graţios în mişcările lor; le înfăţişează în sala de repetiţii şi face să reiasă ceea ce, în atitudinile lor e forţat, ciudat, obositor. Cît despre nuduri, sînt femei care se spală, ghemuite într-o cadă, sau care se şterg la ieşirea din baie; le surprinde tocmai în poziţiile în care ele ar prefera să nu fie văzute. Nici urmă de complicitate la Degas: sîntem departe de Renoir şi de ispititoarele şi glorioasele lui nudităţi. Aici, corpul femeii nu-i decît obiect de studiu: stîrneşte curiozitatea, dar nu mişcă nici simţurile, nici inima.

Dacă, în jurul lui 1875, culoarea lui Degas se supune formei, în ultimele-i opere e din ce în ce mai liberă. Şi fostul discipol al lui Ingres sfîrşeşte prin a fi, la rîndul său, partizanul unei arte cu forme aluzive, cu tonuri inventate şi cu acorduri strălucitoare.

Pentru Cézanne, impresionismul nu va fi fost decît o trecere, dar o trecere care l-a pecetluit şi, mai ales, i-a îngăduit să se găsească. Cînd, în 1872, se instalează la

DEGAS. CĂLCĂTORESELE. PE LA 1884. LUVRU, PARIS



DEGAS. BAIA (PASTEL). PE LA 1890. ART INSTITUTE, CHICAGO

DEGAS. DANSATOARE (PASTEL). 1899. MUSEUM OF ART, TOLEDO (OHIO)

PAUL CÉZANNE. 1839-1906. VAZA ALBASTRĂ. 1885-1887. LUVRU, PARIS

CÉZANNE. PORTRETUL DOAMNEI CÉZANNE. 1883-1887. COLECȚIE PARTICULARĂ, S.U.A.

CÉZANNE. JUCĂTORII DE CĂRȚI. 1885-1890. LUVRU, PARIS

Auvers-sur-Oise ca să lucreze în vecinătatea lui Pissarro, are în urmă vreo zece ani de pictură și puține opere care să fie altceva decît dibuiri. Apoi, deși frecventează de mult grupul animat de Monet, arta i-a rămas, ca inspirație și stil, « romantică ». Sentimente violente răzbat prin ea și rareori formele nu sînt greoaie și răsucite. Cît despre colorit, dacă pe alocuri explodează tonuri vii, efectele și le obține în esență din tensiunile stabilite între luminos și sumbru. Începînd din 1872, Cézanne își luminează paleta și-n același timp își domolește inima și-și disciplinează mîna. Altfel spus, în peisaje, senine de atunci încolo, dreptele precumpănesc asupra curbelor, iar siluetele precise ale caselor se opun celor mai vagi, dar strunite, ale frunzișului.

Întors în Provența natală, unde va locui de atunci aproape neîntrerupt, Cézanne, după 1878, își accentuează și mai mult claritatea compoziției. Fără a înceta să iscodească motivul (Golful Marsiliei, Gardanne, Muntele Sainte-Victoire), silindu-se să-și traducă senzațiile în tot ce au ele mai acut, mai intens, caută tot mai mult să le filtreze, să le ordoneze, să le supună exigențelor curat plastice ale tabloului. Nu-și atinge țelul decît pictînd cu o încetineală ce-l chinuie, dar care duce pînă la urmă la opere dense, vibrante și totodată puternic construite.

Desigur, peisajele lui nu sînt unduitoare ca ale lui Monet. În ele lumina nu e fluturătoare, apa nu cunoaște scăpărări de reflexe ce pier și renasc în fiece clipă. Vrînd să facă « din impresionism un lucru trainic și durabil ca arta din muzee », Cézanne tinde să-i dea consistență pînă și mării și impune confuziei din natură o ordine nu străină de geometrie.

Pînă la urmă, tabloul lui devine un organism autonom unde fiecare ființă, fiecare obiect ne emoționează în primul rînd prin virtuțile lui picturale.

Portretele sale nu oferă un interes psihologic mai mare decît cele ale lui Renoir și, departe de a ne ademeni prin farmecul lor, ne pun în fața unei umanități taciturne, bănuitoare, aproape sălbatice. Nudurile lui sînt și mai puțin senzuale decît ale lui Degas. Naturile moarte? Fețe de masă țepene, fructe cărora pare a le ignora și carnea, și sucul. Dar cît de impunătoare îi sînt portretele prin gravitatea și monumentalitatea lor! Cît de grăitoare sînt formele corpurilor lui care, înscriind în peisaj jocuri de curbe, triunghiuri, piramide, răspund ca niște rime la mișcările arborilor și la decupările norilor! Și ce pure, ce sensibile sînt volumele fructelor sale, ce saturate și vibrante le sînt tentele! Ce mai contează atunci că obiectele și-au pierdut unele calități care le fac apreciate în viață? Au dobîndit altele, cu savoare mai rară.

« Cînd culoarea își află întreaga-i bogăție, a declarat Cézanne, forma e în plenitudinea ei. Contrastele și raporturile între tonuri, iată secretul desenului și al modelului. » În ultimele-i pînze — ca și în exaltatele sale acuarele —, își ilustrează cuvintele cu o deosebită pregnanță. Se poate ca obiectele să nu mai fie sugerate decît prin pete de culori. Ai totuși senzația densității lor și tabloul nu e lipsit nici de structură, nici de spațiu. Se întîmplă să se desfășoare și ample ritmuri în care Cézanne pare a-și regăsi lirismul baroc al începuturilor sale. Totuși, nici aici nu-și uită maxima: « O inteligență cu o mare putere de organizare e cea mai prețioasă colaboratoare a sensibilității în realizarea operei de artă ».

CÉZANNE. VEDERE DE LA ESTAQUE. PE LA 1885. COLECȚIA R. A. BUTLER, LONDRA

CÉZANNE. TÎNĂR CU VESTĂ ROȘIE. 1890-1895. COLECȚIA E. BÜHRLE, ZÜRICH

CÉZANNE. MUNTELE SAINTE-VICTOIRE VĂZUT DE PE DEALUL LAUVES. 1904-1906. KUNSTHAUS, ZÜRICH

GEORGES SEURAT. 1859-1891. LA SCĂLDAT. 1883-1884. TATE GALLERY, LONDRA

SEURAT. FEMEIE PLIMBÎNDU-SE CU O MAIMUȚĂ, STUDIU PENTRU « O DUMINICĂ DE VARĂ LA GRANDE JATTE». 1885. SMITH COLLEGE MUSEUM OF ART, NORTHAMPTON

SEURAT. HONFLEUR; CAPĂTUL UNUI DIG. 1886. RIJKSMUSEUM KRÖLLER-MÜLLER, OTTERLO

Ultima expoziție a grupului impresionist se ține în 1886. Monet, Renoir, Sisley nu mai participă. În schimb, se ivește un tînăr al cărui tablou *Duminică de vară la Grande Jatte* (Art Institute, Chicago) apare ca manifestul unei noi tendințe. Aceasta e botezată «neoimpresionismul», dar e neîndoios că în unele puncte esențiale este mai curînd opusă manierei lui Monet decît legată de ea. Mai mult decît o tendință, este mai nimerit să vorbim de o școală. În realitate, dacă ezităm să aplicăm termenul acesta impresioniștilor care n-au avut niciodată un program definit, e cu neputință să nu-l rostim în prezența lui Seurat și a prietenilor săi; acești artiști își declară fără înconjur apartenența la o teorie net formulată și toți sînt partizanii aceleiași metode.

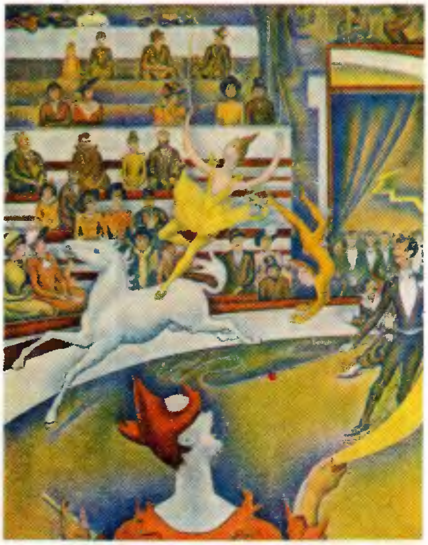
O «metodă precisă și științifică», va spune Signac, purtătorul lor de cuvînt în tratatul său *De la Eugène Delacroix la neoimpresionism*. Într-adevăr, pe cînd predecesorii lor își analizaseră și traduseseră senzațiile încrezîndu-se în instinct, neoimpresioniștii au studiat *Contrastul simultan al culorilor* de Chevreul, precum și lucrările cele mai recente ale fizicienilor Helmholz, Maxwell, O.N. Rood, și s-au decis să țină seama de învățăturile științei. Încep astfel printr-o distincție sistematică între culoarea locală a obiectelor, culoarea de eclеraj și reacțiile uneia și alteia. Apoi, diferitele culori le aplică, după principiile divizionismului, în pete mici, în puncte, înlocuind amestecul pigmentar, ce riscă să le întunece, cu amestecul optic, ce le păstrează luminozitatea și intensifică chiar complementarele.

Neoimpresioniștii se preocupă și de «efectul moral al liniilor și al culorilor» și dau importanță compoziției «decorative» a tabloului. Cu alte cuvinte, pictorul, pentru ei, este mai mult decît un ochi ce înregistrează: e o inteligență care alege, calculează,

ordonează. Îndeobște, însă, calculează prea mult și tot aplicîndu-și scrupulos metoda, neoimpresionistul își înăbușe adesea sensibilitatea, își sărăcește pictura. De aceea sîntem siliți să recunoaștem că nici Signac, nici Cross, nici Camille Pissarro, nici fiul său Lucien, nici Maximilien Luce, pentru a nu-i cita decît pe ei, n-au tras din principiile lor binefacerile pe care le așteptau. Desigur, Signac și Cross, cînd se bizuiau pe spontaneitate, creau acuarele remarcabile, și ei au contribuit substanțial la eliberarea culorii; dar, făcînd bilanțul, numai Seurat a știut să evite totdeauna uscăciunea și opera lui își ia locul printre realizările de neînlocuit ale vremii sale.

Seurat era însă unul dintre artiștii care, în lucrul metodic și în rigiditatea regulilor, găsesc nu o piedică, ci un stimulent. Avea apoi și o sensibilitate destul de vie ca să-i facă fremătătoare pînă și compozițiile cele mai calculate. Ca și lui Cézanne, îi plăcea trainicul, stabilul și rigoarea geometriei. Mișcarea, dimpotrivă, ocupă un loc restrîns în arta lui. Și, afară de *Circul*, e lipsit de spontaneitate, pornește greu și încremenește înainte de a desena o figură convingătoare. Nici chiar numeroșii trecători din *Duminică la Grande Jatte* nu ne dau impresia unei veritabile însuflețiri. Căci mai degrabă decît aparența vieții reale — și în pofida costumelor conforme cu moda zilei — personajele lui Seurat au în general regularitatea și gesturile măsurate ale unor statui arhaice. Și nu prin realismul său ne reține această pictură, ci prin calitățile ei de stil, prin finețea culorilor, puritatea formelor, poezia raporturilor dintre ele. Finețe, puritate, poezie care, și mai mult decît în marile compoziții, se învederează în peisaje. Aici, într-adevăr, lumina este de o neobișnuită delicatețe, iar rigoarea se împletește în chip miraculos cu subtilitatea.

SEURAT
CIRCUL.
1891.
LUVRU, PARIS



PAUL SIGNAC.
1863-1935.
FEMEIE
PIEPTĂNÎNDU-SE.
1892.
COLECȚIA
D-NEI G. SIGNAC.
PARIS

HENRY-EDMOND
DELACROIX,
ZIS CROSS.
1856-1910.
VALUL.
PE LA 1907.
COLECȚIA
D-NEI G. SIGNAC,
PARIS

PAUL GAUGUIN. 1848-1903. ARĂTAREA DE DUPĂ PREDICĂ. 1888. NATIONAL GALLERY OF SCOTLAND. EDINBURGH

GAUGUIN. FEMEI DIN TAHITI. 1891. LUVRU, PARIS

GAUGUIN. OTAHI (SINGURĂTATE). 1893. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

GAUGUIN. ȘI AURUL TRUPULUI LOR . . . 1901. LUVRU, PARIS

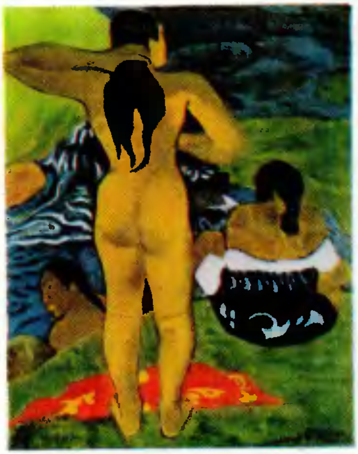
Chiar în perioada cînd neoimpresioniștii își propun să deschidă o nouă cale picturii, făcînd-o să beneficieze de certitudinile științei, un alt artist începe să caute mîntuirea într-o direcție total opusă: primitivismul. Un primitivism pe care-l caută atît în viață cît și în propria-i creație artistică. Din 1883 a rupt cu existența burgheză tihnită și confortabilă. Și, dacă la început n-a vrut decît să se consacre exclusiv unei activități pe care o practicase pînă atunci doar ca « amator », cîțiva ani mai tîrziu visează « să ducă viața unui sălbatic », să capete noi puteri « departe de toți oamenii ». Bretania, Panama și Martinica, Tahiti, insula Dominique din arhipelagul Marchizelor, iată etapele fugii sale din fața civilizației și a mizeriei. Va spune în 1895 că « barbaria » e pentru el o reîntinerire și realmente a întinerit la tropice sau mai curînd și-a reîntinerit aici pictura, căci viața i s-a consumat mai repede decît, poate, în Europa. Oriunde s-ar duce, pînă la urmă îl vor însoți mereu suferința, revolta, amărăciunea. Eșec al omului, izbîndă a artistului? Dar mai poate fi vorba de eșec cînd o viață culminează într-o operă ca aceea pe care ne-o lasă Gauguin?

Îndrumat la început de Pissarro, apoi de Cézanne, Puvis de Chavannes, stampele japoneze, « se găsește » în 1888, cînd lucrează la Pont-Aven în tovărășia lui Émile Bernard, tînăr pictor fără multă forță, dar original. Și iată-l executînd *Arătarea de după predică* în care i se afirmă personalitatea, în care se întrupează strălucit o nouă estetică. De la impresioniști nu mai păstrează decît paleta. Și nu folosind-o pentru restabilirea efectelor de lumină, ci pentru a-și exprima sentimentele, gîndurile. În loc de a fi obiectul unei analize strînse, lumea exterioară nu mai e decît un punct de plecare, o trambulină, un mijloc. Astfel, pajiștea se colorează într-un roșu viu pentru ca lupta lui Iacov cu îngerul să se situ-

eze de la început pe planul irealului. Și în totul, pictura lui Gauguin depășește încă de atunci realismul: culoarea este nu numai pură, ea se etalează în aplat; formele sînt mai puțin definite prin modeleu decît printr-un contur sintetic, și spațiul e sugerat prin rupere mai degrabă decît prin perspectiva liniară. Cît despre perspectiva aeriană, ea este total desființată. Tot așa, de cele mai multe ori și umbra purtată... Să căutăm în Europa alte opere care să țină de un stil analog? Trebuie să privim spre arta Evului Mediu și spre arta populară. Gauguin, de altminteri, o prețuiește mult pe cea din urmă și, desigur, el e primul artist modern care a desprins din ea o lecție pentru însăși « arta mare ». În secolul al XX-lea numeroși vor fi artiștii care vor aprecia autenticul artelor primitive și unii din ei se vor întoarce la « izvoare » fără să se înrudească în manieră cu Gauguin. Totuși el, primul, le-a arătat drumul prin arta sa ca și prin faimoasele sale declarații: « Marea greșeală este grecismul, oricît de frumos ar fi el » și « Am mers mult îndărăt, mult dincolo de caii Partenonului, pînă la călușul copilăriei, bunul meu căluț de lemn ».

Formele descoperite în Bretania înfloresc în Tahiti. Desenul devine și mai viguros, iar coloritul mai rar, mai opulent. Evident, opulența e stîrnită, parțial, de natura exotică, a cărei luxurianță, lumină, taină artistul se străduie să le tălmăcească. Nu alunecă totuși în facilitățile exotismului: picturalul și poezia sa specifică au întotdeauna pentru el o valoare mai mare decît pitorescul. Evită încă o cursă: aceea a picturii literare. Oricîtă importanță le-ar da ideilor, în fața pînzei știe că e pictor și că esența contribuției sale stă în amețitoarea originalitate a acordurilor și expresivele simplificări ale formei sale.

« Nu m-aș mira dacă peste puțin timp impresioniștii ar începe să cîrtească împotriva felului meu de-a



GAUGUIN. FEMEI DIN TAHITI PE PLAJĂ. 1891-1892. COLECȚIA LEHMAN, NEW YORK

GAUGUIN. CĂLĂREȚI PE PLAJĂ. 1902. FOLKWANG MUSEUM, ESSEN

GAUGUIN. SÎNII CU FLORI ROȘII. 1899. METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

VINCENT VAN GOGH. 1853-1890. FLOAREA-SOARELUI. 1888. TATE GALLERY, LONDRA

VAN GOGH. PODUL LUI L'ANGLOIS. 1888. COLECȚIA WILDENSTEIN, NEW YORK

VAN GOGH. AUTOPORTRET CU URECHEA TĂIATĂ. 1889. COLECȚIA LEIGH B. BLOCK, CHICAGO

picta, care a fost fecundat mai curînd de ideile lui Delacroix decît de ale lor. Căci în loc să caut a reda exact ce am sub ochi, mă servesc de culoare mai arbitrar ca să mă exprim puternic.» Cel ce, în august 1888, scria aceste rînduri este un artist de origine olandeză ce locuiește la Arles. S-a stabilit aici cu cîteva luni în urmă, după ce petrecuse doi ani la Paris. În Olanda, unde dăduse glas participării sale la viața țăranilor și la viața pămîntului, formele îi erau aspre, culorile sumbre. La Paris, și-a schimbat dispoziția și maniera: sufletul i s-a descrețit, paleta i s-a luminat, mîna i s-a ușurat. Totuși omul nu-și găsise vocația de pictor decît după eșecul misiunii de predicator, încercată printre minerii din Borinage, acest «om cu patimi» nu se putea mulțumi cu o estetică ce se bizuia în esență pe datele retinei. Simțea nevoia să-și transpună în artă înflăcărarea și elanurile inimii sale, ca să-și arate astfel iubirea ce i se revărsa dureros din suflet și pe care viața nu-i îngăduise să și-o facă împărtășită.

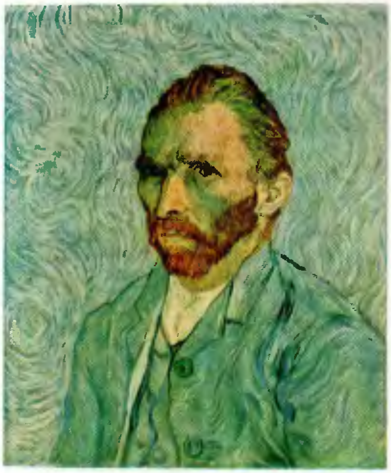
Așa că, nici la Paris chiar, Van Gogh nu e un impresionist ortodox. Abordează totdeauna lucrurile nu numai cu interes, ci și cu tandrețe și dacă, după contactul cu Signac și Seurat, începe să le transcrie cu ajutorul unor mici trăsături sau puncte, e pentru a le face să vibreze mai plin într-o culoare pură ce se exaltă. Și ea se exaltă și mai mult cînd nostalgia soarelui viu îl poartă în Sud. Fie că pictează un peisaj sau un interior, flori sau un portret, intensifică tonurile, le saturează, le etalează și, prin juxtapunerea complementarelor, le dă răsunete de fanfară. În același timp își fortifică desenul, ce nu va înceta să joace în opera lui un rol capital și a cărui autoritate e de altfel la fel de mare ca și a culorii.

Chiar dacă Van Gogh caută forța de expresie, are prea multă admirație pentru stampele japo-

neze ca să nu cunoască prețul delicateței, al rafinamentului. Și dacă lucrează impetuos, nu pictează fără să gîndească. Mai tîrziu, va fi considerat ca unul din precursorii expresionismului, și existența unor tendințe expresioniste în opera lui nici n-ar putea fi negată. Dar la fel de sigur este că ele nu-l duc către o factură neglijentă, către disprețul frumuseții picturale.

Dar numai Dumnezeu știe cum îi zvîcnește și-i gîfîie sufletul, pradă celor mai grozavi demoni. O primă criză de nebunie îl zguduie la finele lui 1888. Survenită după o ceartă cu Gauguin, care a venit după el la Arles și de care se simte atît de apropiat prin preocupările sale artistice, ea îl împinge să-și taie o ureche. De atunci, boala stă la pîndă și-l doboară din cînd în cînd și-l amenință necontenit; Van Gogh își cere internarea în azilul de la Saint-Rémy, pentru ca, în mai 1890, să plece la Auvers-sur-Oise unde, două luni mai tîrziu, se sinucide. Dar oricît l-ar copleși haosul și dezolarea, o dată trecută criza, spiritul lui își reaflă luciditatea și mîna sa dinamismul creator. Coloritul își pierde, într-adevăr, exultanța, către sfîrșit i se observă, într-adevăr, o anumită oboseală în trăsături, și totuși, pînă la moarte, Van Gogh nu va conteni să-i smulgă bolii capodopere. Și oricît de violente ar fi ritmurile care, în unele pînze, tîrăsc formele, le răsucesc, le învîrtejesc, tabloul e totdeauna altceva decît o descărcare rapidă. Și în asemenea măsură, în definitiv încît Van Gogh, nefericitul, chinuitul, ne lasă o operă care e nu numai una dintre cele mai sfîșietoare din istoria picturii, ci și una dintre cele mai dense, mai armonioase, mai trainice.

Exaltarea sentimentului vieții și refugiul pe care Van Gogh și le caută la Arles, pe care Gauguin nădăjduiește să le afle la Tropice, lui Toulouse-Lautrec doar Parisul i le poate da. Mai precis Montmartre, cabaretele, music-hall-urile,



VAN GOGH. AUTOPORTRET. 1889. LUVRU, PARIS

VAN GOGH. BISERICA DIN AUVERS. 1890. LUVRU, PARIS

VAN GOGH. LAN DE GRÎU CU CORBI. 1890. COLECȚIA V. W. VAN GOGH, LAREN

HENRI DE TOULOUSE-LAUTREC. 1864-1901. CĂLĂREAȚA DE LA CIRCUL FERNANDO. 1888. ART INSTITUTE, CHICAGO

TOULOUSE-LAUTREC. LA «MOULIN DE LA GALETTE». 1892. NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON

TOULOUSE-LAUTREC. LA GOULUE INTRÎND LA MOULIN-ROUGE. 1892. COLECȚIA DAVID M. LEVY, NEW YORK

circul, lumea plăcerilor nocturne și a dezmățului. Gauguin fuge de civilizație, Lautrec fuge de sine însuși. Sau, mai bine-zis, încearcă să evadeze din condiția la care fusese redus de cînd, în copilărie, două accidente au făcut din el un pitic infirm care abia se mișcă. Descendent al conților de Toulouse, dacă ar fi rămas printre cei din clasa lui ar fi fost condamnat să trăiască la periferie, în resemnare sau într-o revoltă neputincioasă. În Montmartre în schimb, se instalează într-un mediu în care diformitatea nu-l împiedică să participe intens la o viață neînfrînată. În rest, dacă apreciază aici putința de a-ți urma înclinările cu franchețe și luînd în rîs barierele ridicate de morala ipocriților, nu se leagănă în iluzii. Ochiul îi e prea pătrunzător, spiritul prea lucid și inima prea amară ca să ne propună, despre lumea în care evoluează, imagini idealizate sau sentimentale. Pe Lautrec, ființele pe care le observă nu-l înduioșează. Și are gustul trăsăturii aspre, șfichiuitoare, implacabile, care împinge uneori expresivitatea pînă la caricatural.

Că în privirea lui se amestecă și invidie, și o dorință de nimic potolită e neîndoielnic. Aceasta se observă mai ales cînd reprezintă mișcări. Mișcări de cai, de dansatori și dansatoare, de acrobați; nu se satură contemplîndu-le și caută să și le apropie refăcîndu-le figura și de obicei le fixează în clipa cînd iau un aspect nu numai insolit, ci și grotesc. Aici e unul din punctele în care se distinge de Degas, sub al cărui ascendent se află și cu care are afinități atît de adînci. Ca și el, într-adevăr, este înainte de orice un maestru al liniei, pînă și-n pictură. Ca și el, adoră neprevăzutul punerii în pagină și al

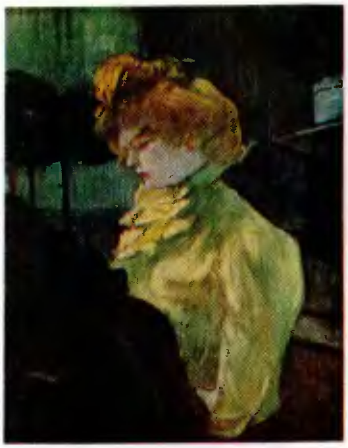
eclerajului, și mai mult chiar decît el, își concentrează interesul asupra comportării ființei umane. Dar umanitatea către care se întoarce e diferită de aceea ce-l atrăsese pe predecesorul său.

Femeile în intimitatea cărora ne introduce Lautrec sînt prostituatele dintr-un bordel. Dansatoarele lui, vedetele de la *Moulin Rouge* sau *Jardin de Paris*. Și departe de-a le lăsa în anonimat, le subliniază specificul ținutei și dansului fiecăreia. Contribuie chiar să impună silueta lor Parisului și posterității — făcîndu-le să apară frapante în afișele sale. La Goulue, Jane Avril, cîntărețul Aristide Bruant și alții îi datorează o bună parte din celebritatea lor.

În 1891 își execută primul afiș care dintr-o dată devine o capodoperă. În genere, Lautrec se simte cu deosebire în largul său cînd •e litograf, și rare sînt picturile în care măiestria îi e la fel de suverană ca în afișe și stampe. În ele compoziția e dintre cele mai îndrăznețe și nicăieri altundeva culoarea lui nu e mai bogată în strălucire și-n rafinament. Nicăieri altundeva artistul nu suprimă mai radical modelul pentru a reduce fiecare corp la o tentă plată energic circumscrisă de o linie incisivă și concisă. Desigur, e evident că un asemenea stil le este îndatorat japonezilor. Dar Lautrec a făcut mai mult decît să imite un exemplu: i-a dat o utilizare personală, Prin libertatea desenului, îndrăzneala și aciditatea acordurilor, prin acel ghimpe insolent vizibil adesea în decupajele sale, în fine prin tot ce e mușcător, ireverențios, dezamăgit în arta sa, el se afirmă permanent ca un artist occidental care, cu o vigoare originală, zugrăvește un mediu și totodată dezvăluie o inimă înfierată de un destin cumplit.

TOULOUSE-LAUTREC. TOALETA. 1896. LUVRU, PARIS

TOULOUSE-LAUTREC. ENGLEZOAICA DE LA « STAR » DIN LE HAVRE. 1899. MUZEUL DIN ALBI



TOULOUSE-LAUTREC. MODISTA. 1900. MUZEUL DIN ALBI

ODILON REDON.
1840-1916.
CICLOPUL.
1895-1900.
RIJKSMUSEUM
KRÖLLER-MÜLLER,
OTTERLO

ODILON REDON.
BĂRCI CU PÎNZĂ
LA VENEŢIA.
1906.
COLECŢIE
PARTICULARĂ,
PARIS

ÉDOUARD
VUILLARD.
1868-1940.
PORTRETUL LUI
TOULOUSE-LAUTREC.
MUZEUL DIN ALBI

Către 1890, reacţia contra impresionismului se manifestă în aproape toate atelierele în care se creează o artă cu consecinţe pentru viitor. Cézanne sau Seurat, Van Gogh sau Gauguin, Degas, Lautrec, toţi concep tabloul ca pe o creaţie a spiritului mai mult decît ca o simplă înregistrare a ceea ce atinge simţurile. O tendinţă antinaturalistă, simbolismul, dezvoltîndu-se în aceeaşi epocă în domeniul literar, apare şi în plastică; şi nu-i de mirare că cele două curente au fost apropiate, cu atît mai mult cu cît de ideea de a da o valoare simbolică formelor şi culorilor n-au fost străini nici Gauguin, nici Van Gogh, nici Seurat. Criticul Albert Aurier, în 1891 şi 1892, e cel ce întreprinde definirea picturii simboliste care pentru el e « ideistă, sintetică, subiectivă, decorativă ». Ceea ce înseamnă că nimeni n-o reprezintă mai bine ca Gauguin. Dar Aurier citează printre simbolişti şi pe Van Gogh, Redon şi un număr de tineri care, în cea mai mare parte, s-au grupat în 1888 sub denumirea de *nabişti* (*nabi* — profet în ebraică): Sérusier, Denis, Ranson, Roussel, Bonnard, Vuillard. La drept vorbind, deosebirile dintre ei pot fi foarte mari, şi singura lor trăsătură comună e împotrivirea faţă de naturalismul impresionist (ca şi, bineînţeles, faţă de pictura oficială).

« Tot ceea ce depăşeşte, iluminează sau amplifică obiectul şi înalţă spiritul în zona tainei, în tulbureala nedefinitului şi a fermecătoarei sale nelinişti le-a fost total inaccesibil », spune Odilon Redon cu gîndul la impresionişti. Şi astfel indică şi ce-l interesează, şi ţelul căutărilor sale. Pînă pe la 1890, el se exprimă înainte de orice prin alb şi negru. Mai tîrziu foloseşte bucuros pastelul ca să traducă într-un colorit vibrant ceea ce observă şi ceea ce imaginează. Căci dacă e un vizionar, nu neglijează studiul naturii. Fluturii, plantele, florile, pe care îi place să le reprezinte, le

cercetează cu ochi de zoolog sau de botanist înainte de a le răsădi în climatul fabulos ce-i este propriu și unde se dematerializează, devin fragile, prețioase, ireale.

Locul pe care-l acordă spiritualului îl face simpatizat de nabiști, care, pe de altă parte, se află sub înrîurirea lui Cézanne Degas, Puvis de Chavannes ca și sub aceea a lui Gauguin. Întîlnindu-l pe acesta din urmă în 1888 la Pont-Aven, Sérusier i-a ascultat sfaturile și le-a transmis camarazilor săi: « Astfel am știut că orice operă de artă e o transpunere, o caricatură, echivalentul pasionat al unei senzații primite». Nu mai puțin puternic ca ascendentul lui Gauguin este cel al japonezilor. Ei sînt cei ce le insuflă nabiștilor gustul lungilor și mlădioaselor arabescuri prin care se alătură și ei acelui stil floral celebru în Europa din preajma lui 1900 sub nume diferite de la o țară la alta (*Art nouveau*, *Jugendstil*, *Modern Style*). Tot japonezilor, personalitățile cele mai rodnice ale grupului, Bonnard și Vuillard, le datorează cromatismul potolit care se îndepărtează atît de radical de cel al impresioniștilor. De el se slujesc atît în scenele de interior cît și atunci cînd pictează străzi sau grădini pariziene: pînă și în peisajele lor acești doi pictori sînt intimiști, iar lumina lor e totdeauna blîndă și visătoare. O familie în jurul mesei, o cusătoreasă, femei și copii în Grădina Luxembourg, în subiecte atît de comune, ei știu să descopere o poezie dintre cele mai captivante. Oare Vuillard nu oferă mai mult rafinament chiar decît Bonnard? Nimic, oricum, nu întrece modul fericit în care el își armonizează gamele de brunuri, bejuri, alburi, rozuri, verde și albastruri stinse. Și ce firesc e cînd nu evocă forma decît cu discreție și cu duioșia lui aparte, puțin timidă!

Excelent în sugerarea vieții tainice a lucrurilor umile, a tot ce n-are prea multă densitate sau chip prea definit, Vuillard e destul

VUILLARD, MAMA ȘI SORA ARTISTULUI. PE LA 1893. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

VUILLARD. PORTRETUL DOAMNEI SERT. COLECȚIE PARTICULARĂ, WINTERTHUR

MAURICE DENIS. 1870-1943. MUZELE. 1893. MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS

PIERRE BONNARD.
1867-1947.
NUD ÎN FAȚA CĂMINULUI.
1917.
MUSÉE DE L'ANNONCIADE,
SAINT-TROPEZ

BONNARD.
CORSAJUL ROȘU.
1925.
MUSÉE D'ART MODERNE,
PARIS

BONNARD.
LA CAZINO.
1924.
COLECȚIE PARTICULARĂ,
PARIS

de dezarmat cînd vrea să fie precis, « textual » sau cînd e în fața unui model dintr-o lume străină de a lui. Or, succesul îl face, după 1900, să devină portretistul unei societăți burgheze cu care nu ajunge să se familiarizeze. Din acel moment, discreția și sfiala, ce fac farmecul operelor lui cînd nu se ascultă decît pe sine, îl deservesc. Fiindcă, șovăind să se afirme, în loc să-și impună viziunea adoptă gustul clientelei. Și arta sa încetează de a mai fi delicat aluzivă, spre a face dovada unui realism adeseori apăsat, și în unele tablouri, doar detalii secundare (o față de masă, un vas cu fructe) mai amintesc alesele savori de odinioară. Cu totul alta este evoluția lui Bonnard care, fără grabă, fără a face niciodată pe revoluționarul agresiv, se îndreaptă spre o artă tot mai îndrăzneață. Astfel, încît, spre sfîrșitul vieții, apare ca unul din pictorii cei mai originali și cei mai inventivi ai epocii sale.

De altfel, chiar pe cînd era destul de apropiat de Vuillard, se distingea de el prin faptul că era mai puțin respectuos. N-a putut niciodată privi lumea fără un pic de humor și maliție, n-a putut vedea unele lucruri fără un mic zîmbet amuzat. Apoi, își păstrează pînă la moarte privirea ingenuă a copiilor. Totul îl uimește, îl fascinează; soția lui care se spală, o cafenea seara în Montmartre, un colț de masă cu un camembert și cîtiva struguri, portul de la Cannes ca și cel din Trouville, vilele năpădite de verdeață din Le Cannet, Mediterana delirînd sub incendiile apusului. Și niciodată uimirea nu îi este prefăcută sau silită. Și nici expresia ei nu și-o forțează niciodată. Vrea, desigur, să ne mirăm și noi, se străduie să ne facă surprize, dar dacă e hîtru, extravagant nu este. Oricît de ori-

ginale i-ar fi decupajele, s-ar părea că nu ne prezintă decît «felii de viață» tăiate la întîmplare. Îl vedem adesea cum își expune echilibrul și unitatea pînzelor la riscurile cele mai grave, dar de fiecare dată evită primejdia, ca un acrobat care, la un pas de accident, se redresează cînd pare mai aproape de prăbușire.

Dacă, prin selecția unor motive și prezentarea lor, Bonnard îl amintește pe Degas, prin sentimentul vieții e mai înrudit cu Renoir. Ca și acesta, e un pictor al bucuriei de a trăi, al minunării noastre în fața lumii transfigurate de un soare prietenos. Dar se exprimă cu și mai multă libertate ca predecesorul său. Și el pornește de la natură, da, însă imaginația sa interpretează impresiile cu atîta fantezie, încît pînă la urmă obiectele se metamorfozează. Și nu devenind inconsistente, de nerecunoscut; pur și simplu, grație unui colorit care pe la 1910 începe să se limpezească și care de atunci își sporește necontenit lirismul și independența, Bonnard le dă un gust atît de amețitor, le face atît de vibrante și atît de răpitoare, încît iau o înfățișare ireală.

La drept vorbind, sub penelul său realitatea se preschimbă-n feerie. Transformînd lumea într-o perpetuă înflorire, Bonnard alătură tonurile susținute și irizările cele mai fine, strălucirea roșurilor și oranjurilor în care cîntă soarele amiezii și subtilele vibrații ale luminii matinale răsfrînte în rouă. Și ce efecte știe să scoată din liliachiuri și violeturi, atît de rar folosite de pictori fără a cădea în dulcegării, în platitudini! Totul, pînă și factura, sporește caracterul feeric al operelor sale. Tușa e ușoară, culorile par fulgi lăsați pe pînză, așa cum zăpada se așterne pe o pajiște. Nici un aplat, nimic opac. Pretutindeni, dimpotrivă, modulații și un fel de blîndă reverberare.

BONNARD. FERMA DIN LE CANNET. 1923. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

BONNARD. VEDERE PANORAMICĂ, LE CANNET. 1924. MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS

BONNARD. COLȚ DE SUFRAGERIE LA LE CANNET. PE LA 1932. MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS

HENRI MATISSE.
1869-1954.
PORTRETUL
D-NEI MATISSE
(PORTRETUL CU
DUNGA VERDE).
1905.
COLECȚIA J. RUMP,
STATENS MUSEUM,
COPENHAGA

MATISSE.
PEISAJ DIN
COLLIOURE;
STUDIU PENTRU
« BUCURIA
DE A TRĂI».
1905.
COLECȚIA J. RUMP,
STATENS MUSEUM,
COPENHAGA

MAURICE
DE VLAMINCK.
1876-1958.
PORTRETUL LUI
ANDRÉ DERAIN.
1905.
COLECȚIE
PARTICULARĂ,
PARIS

A mai cunoscut oare istoria artei altă epocă la fel de fecundă ca începutul secolului al XX-lea? Oricum, în cei zece ani dintre 1905 și 1914, înnoirile s-au succedat într-un ritm pentru care epitetul vertiginos nu e de loc exagerat. Și e vorba de înnoiri importante, fundamentale, care au pus temelii întregii creații ulterioare.

În 1905 apar fauvismul și expresionismul; în 1908, cubismul; în 1910, futurismul, pictura metafizică și pictura abstractă. Bineînțeles, aceste diverse tendințe nu se ivesc toate într-o singură țară; dacă fauvismul și cubismul se manifestă în Franța, expresionismul se dezvoltă îndeosebi în Germania, în vreme ce futurismul și pictura metafizică nu-și găsesc promotori decît printre italieni. Cît despre pictura abstractă, în egală măsură pregătită de fauvism, expresionism și cubism, e îndeobște admis că s-a născut la München, fără a întîrzia să se afirme și aiurea.

Comparată cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, intrarea în scenă a atîtor țări constituie un fapt nou și demn de a fi subliniat, majoritatea experimentelor decisive urmînd însă a avea loc tot în Franța, după cum tot aici sînt create operele cu cele mai frumoase calități picturale.

Pentru a defini pe scurt fauvismul, s-ar putea spune că el reprezintă triumful culorii. Ar trebui să adăugăm însă imediat că triumful acesta nu stă numai în puritatea și strălucirea culorii. Ceea ce l-a incitat pe criticul Louis Vauxcelles să vorbească de *fauves* (fiare) era vivacitatea, chiar cruzimea tentelor întîlnite la Salonul de Toamnă din 1905, în sala unde fuseseră întrunite opere de Matisse, Vlaminck, Derain, Friesz, Manguin, Jean Puy, Valtat. Și același sens îl avea cuvîntul și pentru Vlaminck, unul din principalii campioni ai tendinței, care va spune că vrea cu cobalturile și vermilionurile lui să-i dea foc Școlii de Belle-arte. Dar pentru Matisse,

adevăratul şef al mişcării, problema e mai complexă; în ce-l priveşte, e vorba de intensificarea forţei coloristice nu numai în tonurile vii, ci şi în cele delicate.

Vlaminck rămîne de altfel un impulsiv cînd declară: «Îţi trebuie mai mult curaj ca să-ţi urmezi instinctele decît să mori eroic pe cîmpul de luptă». Iar Matisse obiectează: « Trebuie să contrariezi instinctul, el e ca un arbore căruia îi tai crăcile ca să crească mai frumos». Amîndoi au fost impresionaţi de Van Gogh. Dar pe cînd Vlaminck vede în el un pictor, care, departe de a lucra lucid, se mărgineşte la o confesiune fără rezerve, Matisse înţelege mai bine lecţia maestrului din Arles la care, pentru el de altfel, se adaugă învăţăturile lui Gauguin şi Cézanne. În plus, el se lasă o clipă ademenit de neoimpresionism, şi lucrînd în 1904 la Saint-Tropez alături de Signac şi Cross, divizează culoarea, preocupîndu-se totodată de ordonarea decorativă a tabloului. Pictează într-adevăr, un an mai tîrziu, la Collioure, cîteva opere în care « neglijează » oarecum forma, dar nu e vorba decît de o atitudine trecătoare.

Comparînd *Portretul lui Derain* de Vlaminck cu *Portretul cu dunga verde* de Matisse se va putea măsura distanţa care-i desparte pe cei doi, după cum se vor putea distinge clar polii între care se înscrie aventura fauvismului. Pe de o parte, un colorit a cărui asprime şi violenţă merg pînă la brutalitate, o tuşă largă, vehementă, un desen greoi, sumar, aproximativ, pe scurt o artă ce se impune prin verva, prin energia, prin lirismul ei popular, mult mai mult decît prin sensibilitate şi exactitate. Pe de alta, o paletă mai bogată, acorduri nu numai susţinute, ci şi rare, un desen mai precis şi îndeosebi o modalitate mai conştientă de abordare a problemei volumului. Renunţînd deliberat la clarobscur, la modeleu, fauviştii vor, într-adevăr, să traducă forma numai prin culoare şi linie. Astfel, Matisse inventează acea dungă verde

VLAMINCK. AMBARCAŢIILE-SPĂLĂTORII. 1906. COLECŢIE PARTICULARĂ, PARIS

VLAMINCK. REMORCHERE PE SENA. 1906. COLECŢIA JOHN HAY WHITNEY, NEW YORK

ANDRÉ DERAIN. 1880-1954. PARLAMENTUL DIN LONDRA. 1905. COLECŢIA PIERRE LÉVY, TROYES

DERAIN. LONDRA, BLACKFRIARS. 1907. ART GALLERY, GLASGOW

OTHON FRIESZ. 1879-1949. PEISAJ, LA CIOTAT. 1907. COLECȚIA PIERRE LÉVY, TROYES

ALBERT MARQUET. 1875-1947. 14 IULIE LA LE HAVRE. 1906. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

MARQUET. SERGENTUL DIN ARMATA COLONIALĂ. 1907. COLECȚIA LEHMAN, NEW YORK

care, coborînd dinspre frunte spre bărbie reliefează tîmplele, obrajii, fără a le slăbi tonurile. Asemenea soluții și o atare libertate în utilizarea culorilor nu se întîlnesc nici la Van Gogh, nici la Gauguin, și în aceasta rezidă noutatea fauvismului, mai mult decît în forța percutantă a coloritului.

Că o asemenea operă nu se creează fără reflecție este evident. Și spusele lui Matisse nu ne miră: « Cred că vitalitatea și puterea unui artist pot fi judecate cînd, impresionat direct de spectacolul naturii, el e capabil de a-și organiza senzațiile și chiar de a reintra în mai multe rînduri și în zile diferite într-o stare sufletească similară și de a le continua: o atare putere presupune un om destul de stăpîn pe sine însuși ca să-și impună o disciplină ».

O disciplină? Mai sînt și alți fauviști ce-i recunosc necesitatea. Degeaba e Derain prieten cu Vlaminck, pentru că urmează mai curînd calea indicată de Matisse. Și sensibilitatea îl îndepărtează de prietenul său. Pe cînd Vlaminck e aspru, impetuos, agresiv, Derain se arată politicos, amabil. Pînă și-n cutezare pictura lui păstrează ceva prevenitor, după cum niciodată nu-i lipsesc o anumită suavitate, o anumită grație, chiar o anumită drăgălășenie.

Oprindu-ne doar la operele executate în Sud de Matisse, Derain, Friesz sau Braque, am putea crede că numai intensității luminii meridionale îi datorează fauvismul exaltarea paletei sale. Or, Vlaminck folosește tente înflăcărate ca să picteze străzi din Seine-et-Oise, și poate că Derain n-a avut niciodată un colorit mai sonor ca între 1905—1906, cînd creează la Londra cîteva dintre cele mai admirabile peisaje pe care ni le-a dat fauvismul. Dacă la început așază culoarea în mici bastonașe, mai tîrziu o așterne în tente plate în zone

destul de ample, cu limitele subliniate uneori de un contur. Şi tentele şi le alege cu din ce în ce mai multă libertate. Dar căutarea strălucirii nu-l împiedică să se preocupe de formă şi de organizare.

Friesz, la rîndul său, îşi struneşte elanurile, iar Braque, pe care-l îndrumă, e, prin natură, străin de vehemenţe şi dezmăţ. Ei îşi distribuie culorile cu circumspecţie parcă, şi dacă trăsătura lui Friesz poate fi impetuoasă, aceea a lui Braque e lentă şi măsurată. Cît despre Marquet şi Dufy, care între 1905 şi 1906 lucrează bucuros cot la cot, şi ei văd în fauvism altceva decît o simplă pictură de temperament. De altfel, pe cînd Dufy, în tabloul *14 Iulie* mai ales, îşi şi manifestă gustul pentru tonurile vii şi vesele, Marquet, cu toate că e prieten cu Matisse, găseşte mai firesc să se exprime în game de griuri decît în tonalităţi strălucitoare.

Dintre toţi fauviştii, olandezul Van Dongen rămîne pînă la urmă cel mai înrudit cu Vlaminck prin importanţa pe care o acordă expresiei imediate. Dar se deosebeşte de confratele său francez printr-un ochi mai sensibil, un gust mai exigent şi un meşteşug mai temeinic. În fapt, acest pictor (care după 1918 va deveni la Paris cel mai important portretist monden) este, în perioada fauvistă, un colorist plin de bogăţie, de savoare şi chiar de delicateţe.

El va rămîne de altfel partizan al fauvismului pînă pe la 1912, în timp ce Vlaminck, Derain, Friesz, Dufy, Braque o vor lua pe alt drum din 1908. Renegînd ceea ce adoraseră pînă atunci, vor începe să facă o pictură sobră, austeră, mai mult sau mai puţin construită, care se revendică de la Cézanne şi se deschide către cubism.

Dacă Matisse rămîne credincios fauvismului într-o vreme cînd aproape toţi ceilalţi îl părăsesc, o face

RAOUL DUFY. 1877-1953. 14 IULIE LA LE HAVRE. 1907. COLECŢIE PARTICULARĂ, PARIS

GEORGES BRAQUE. 1882-1963. PEISAJ DIN COLLIOURE. 1906-1907. COLECŢIA PIERRE LÉVY, TROYES

KEES VAN DONGEN. NĂSCUT ÎN 1877. FRUMOASA FATMA ŞI TRUPA EI. 1906. COLECŢIA B. J. FISZ, PARIS

HENRI MATISSE.
1869-1954.
NATURĂ MOARTĂ CU PORTOCALE.
1912.
COLECȚIA PABLO PICASSO, PARIS

MATISSE.
PENELE ALBE.
1919.
ART INSTITUTE, MINNEAPOLIS

MATISSE.
BUFETUL VERDE.
1928.
MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS

apreciind că nu i-a epuizat nici pe departe resursele. Concilierea tentei plate cu sugerarea volumului, a spațiului, iată, după el, o problemă capitală și abia abordată. Timp de ani de zile, își va propune deci să-i găsească soluții, și mijloacele puse în joc de el vor fi variate, subtile. El traduce și lumina prin culoare: în loc să fie o luminozitate opusă unor umbre, ea se desprinde din însăși strălucirea acordurilor.

Trece printr-un moment, desigur, cînd exemplul cubiștilor îl face să-și diminueze la rîndul său impetuozitatea coloritului și să-și sporească rigoarea formei, precum și a compoziției. Dar dacă pictura lui capătă o înfățișare mai severă, ea nu se anemiază. Mai mult, rămîne profund personală și îndrăzneață. Așa se explică de ce Matisse creează în preajma lui 1916 cîteva din pînzele sale cele mai epurate și mai fremătătoare, cele mai libere și cele mai solid construite (*Marocanii la rugăciune*, *Lecția de pian*).

Dimpotrivă, în operele pe care le execută după primul război mondial se vădește o anumită cumințire. E perioada cînd se instalează pe Coasta de Azur și s-ar părea că vrea să ne comunice îndeosebi plăcerea de a trăi acolo. În orice caz, în anii douăzeci e mai puțin novator în tratarea formei și a spațiului, culoarea devenindu-i plină de seducție. Tema lui preferată este acum Odalisca și către ea îl îndeamnă nu numai plăcerea de a-și rememora călătoriile care, pe la 1912, îl purtaseră prin Maroc, ci și îndemnul aflat în aceste subiecte de a se apropia și mai mult de miniaturiștii persani, a căror paletă delicată și plină de distincție o admira de multă vreme.

Totuși « cînd mijloacele se rafinează, se subție într-un asemenea grad încît puterea lor de expresie secătuiește, va declara el în 1936, trebuie să ne întoarcem la principiile care au modelat limbajul omenesc. Și atunci înseși principiile se *reîmplinesc*, reînvie și ne

dau și nouă viață». Cînd a rostit cuvintele acestea, el își reluase de altfel căutările îndrăznețe. Un nou fauvism se afirmă din acel moment în arta sa și, dacă se deosebește de cel vechi, e în primul rînd prin maturitate. În transpunerea naturii, artistul învederează aceeași îndrăzneală ca odinioară, dar cu un spor de autoritate și dezinvoltură. Numeroase desene, studii răbdătoare îl fac capabil să stăpînească obiectele atît de bine, încît le poate prinde într-o singură trăsătură fără a le schematiza. Cît despre colorit, nu-i mai puțin viu ca înainte, e chiar mai personal, mai luminos, mai opulent. Neobosit, pictorul variază acordurile și caută semnificația cu care pot fi încărcate, deoarece esențial nu e modelul sau motivul, ci compoziția picturală ce-l transfigurează.

Cu toate cutezările sale, arta lui Matisse nu încetează a fi armonioasă, justă, cumpănită, măsurată. Convulsiile formei ca și cele ale sufletului îi sînt necunoscute. Nici o zbîrcitură, nici o crispare pe chipul femeilor înfățișate nu arată că ar fi fost măcinate de chinuri, de suferințe sau măcar de griji. În genere, ele nu exprimă impasibilitatea, ci pacea inimii și o anumită liniște mîndră a spiritului, învecinată cu seninătatea. Și de aceea rolul lor în aceste opere nu-i de loc altul decît cel al florilor și al fructelor. Căci Matisse nu urmărește niciodată să ne neliniștească sau să ne tulbure: vrea să ne farmece (și la el termenul acesta își are toată forța inițială); vrea să ne răpească, să ne ducă într-o altă lume creată de el, a cărei armonie reprezintă cucerirea lui și în care sufletul ni se împrospătează ca în cea mai îmbătătoare dintre grădini.

Dufy fusese îndrumat spre fauvism de o compoziție a lui Matisse *(Lux, calm și voluptate)* pe care o văzuse la Salonul Independenților

MATISSE. ASIA. 1946. COLECȚIA TOM MAY, BEVERLY HILLS

MATISSE. NUD ROZ. 1935. MUSEUM OF ART, BALTIMORE

MATISSE. RAMURA DE PRUN PE FOND VERDE. 1948. COLECȚIA A. D. LASKER, NEW YORK

RAOUL DUFY.
1877-1953.
BĂRCI
CU PÎNZE LA
SAINTE-ADRESSE.
1912.
MUSEUM
OF MODERN ART,
NEW YORK

DUFY.
OMAGIU
LUI MOZART
(ACUARELĂ).
1915.
ALBRIGHT
ART GALLERY,
BUFFALO

DUFY.
PORTRETUL LUI
MICHEL BIGNOU.
1934.
COLECȚIA
MICHEL BIGNOU,
PARIS

din 1905. « În fața acestui tablou, mărturisea el mai tîrziu, am priceput toate noile rosturi ale picturii: realismul impresionist și-a pierdut toate noile rosturi ale picturii; realismul impresionist și-a pierdut pentru mine farmecul cînd am contemplat miracolul imaginației introduse în desen și în culoare.» Totuși, în 1908, se numără printre cei ce părăsesc mișcarea fauvistă și, pictînd la Estaque alături de Braque, practică o artă cu forme geometrizate și pietrificate parcă, cu o paletă restrînsă aproape doar la ocruri, nuanțe de verde și albastruri. O asemenea rigoare și un asemenea ascetism însă nu se potrivesc de loc cu firea lui veselă. Și se întoarce treptat la tonalități mai vii, desenul i se înviorează, i se mlădiază. Într-atîta, încît, pe la 1920, începe să-și definească stilul atît de spiritual și atît de grațios prin care i se va afirma de aici înainte originalitatea.

Îndrăgostit de toate spectacolele în care omul gustă bucuria de a trăi, Dufy pictează Nisa cu fascinația mării și a cerului ei, a hipodromurilor și a regatelor cu febra și însuflețirea lor, a sălilor de concert cu atmosfera lor solemnă și sfîșietorul sentiment de vastitate pe care muzica i-l dă sufletului nostru. Uneori se inspiră și din munca oamenilor: ia ca temă atelierul artistului sau secerișurile, treieratul grînelor, adică momente în care viața este exaltată de fericirea creației sau a verii. « Și tot degeaba, spune el, nu vă dărui decît o părticică din bucuria mea lăuntrică. » Nimeni n-a pus mai multă jubilare în albastrul cerului, mai multă plăcere în cel al mării, o mai molatică și mai înmiresmată prospețime în verdele unei pajiști. Tonurilor împrumutate de la natură, Dufy le conferă un accent, era să spun un parfum, pe care numai el e în stare să li-l dea. Nicicînd fantezia nu lipsește din arta lui: ea îl

face, cu un firesc deplin, să reverse în cer verdele-albăstrui al mării sau să picteze un cal cu trup albastru și cu grumazul brun. S-ar spune că iubește prea mult lucrurile ca să nu adauge la atracțiile lor îndătinate altele, cu care le pot împodobi sensibilitatea și imaginația poetică a omului.

Un tablou de Dufy e în primul rînd o juxtapunere de zone colorate. Obiectele se conturează grație intervenției unui desen extrem de agil care prinde forma ca din zbor și care nu-i descriptiv, ci evocator. De altfel trăsătura se suprapune peste cîmpurile colorate, fără nici o grijă de a le respecta limitele. Linia și culoarea rămîn astfel independente una de cealaltă, iar obiectele par surprinse în clipa cînd, palpitînde, sînt încă în căutarea formei lor definitive. Mărimea lor nu e neapărat cea verosimilă: Dufy construiește spațiul nu în raport cu ceea ce vede, ci în raport cu ceea ce simte. El reprezintă lucrurile dîndu-le dimensiunile și greutatea pe care le au în spiritul, în sufletul lui.

Către sfîrșitul vieții începe să-și simplifice pictura. Renunță la contraste, așterne un singur ton viu pe aproape toată pînza și îl însuflețește înscriind pe el cu trăsătura lui alertă obiecte sau ornamente. Dar economia de mijloace nu-i sărăcește tablourile. Dimpotrivă, ea echivalează cu o strălucire dintre cele mai vii. Pe de altă parte, Dufy e interesat de negru și îi rezervă mari zone în centrul unora din operele sale. Îi dă oare o valoare simbolică? Îl preface oare într-un evocator al morții cînd inundă cu el arena unde are loc lupta cu taurii? Mai probabil pare că-l folosește pentru a traduce o lumină intensă, o strălucire orbitoare. Căci îl introduce și în scene portuare, ce n-au nimic dramatic și în care e înconjurat de culori proaspete și vesele.

DUFY. REGATĂ LA DEAUVILLE. COLECȚIA PIERRE LÉVY, TROYES

DUFY. ASCOT (ACUARELĂ). 1931. COLECȚIA DR. ROUDINESCO, PARIS

DUFY. CONCERTUL DE MOZART. 1948. COLECȚIE PARTICULARĂ, ELVEȚIA

DUFY. CARGOUL NEGRU. 1952. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

ANDRÉ DERAIN. 1880-1954. NUD CU PERDEA VERDE. 1923. MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS

DERAIN. VEDERE LA SAN MAXIMINO. 1930. MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS

DERAIN. CEAȘCA DE CEAI. 1935. MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS

« Doctrinele ne sfătuiesc să fim ai vremii noastre; iată însă ceva foarte complicat și, cuprins de îndoială, aș propune mai curînd să fim ai tuturor vremurilor. » Fraza aceasta, Derain o scrie în 1902 și dacă putem admite că trece mai tîrziu și prin momente cînd o uită, nu e mai puțin sigur că ea nu va înceta niciodată să-l obsedeze. După încheierea aventurii fauviste, el se va situa încă vreo cîțiva ani de partea avangardei. În 1908 pictează nuduri și peisaje cu volume masive, solidificate, nu departe de cele pe care Braque și Picasso le execută în aceeași perioadă. Puțin mai tîrziu, se îndreaptă și către natura moartă, dar deși o tratează cu autoritate și într-un stil personal, se și arată mai puțin îndrăzneț decît promotorii cubismului. Îl frecventează pe Picasso, dar se ferește să-l urmeze, singura-i dorință fiind în fond să aplice faimosul sfat al lui Cézanne: « să tratezi natura prin cilindru, sferă și con ». Nu stăruie însă mult în această manieră. Își spune parcă tot mai insistent că pentru a reuși « să fie al tuturor vremurilor » nu e decît un mijloc: înrudirea cu arta « atemporală » a muzeelor. Și iată-l, nu fără manierism, alungind trupurile și fețele ca să le dea aspectul calificat mai apoi drept « gotic ». Desigur, faptul că se referă la artiștii Evului Mediu dovedește că nu e încă străin de preocupările vremii sale. Și alții alături de el caută sau vor căuta să regenereze pictura punînd-o în contact cu artele « neclasice ». Dacă ar fi vrut să înainteze pe calea aceasta, ar fi dovedit dacă nu tendințe revoluționare, măcar o grijă novatoare.

După 1918 totuși el nu mai pictează însă decît pentru a se opune cutezărilor contemporanilor săi, și de atunci apreciază că numai în tradiția realistă trebuie să-și caute modelele. Rafael, Poussin, bolognezii, olandezii din

secolul al XVII-lea, Corot, Renoir, pictorii pompeieni, îi cercetează pe toţi, îi ascultă şi îi transpune într-o manieră care se deosebeşte de a lor printr-o anumită dezinvoltură, anumite stîngăcii premeditate, un desen voit neriguros pentru a evita să pară savant. Artă de virtuoz, la obîrşia căreia se ghicesc mari ambiţii, dar şi o absenţă a credinţei şi o lipsă a pasiunii pe care, în planul creaţiei artistice, n-o poate înlocui nici o cultură.

Vlaminck, pînă în 1914, urmează şi el lecţia lui Cézanne, îşi tempereză, îşi întunecă paleta, consimte chiar să-şi impună o disciplină, să-şi geometrizeze formele, să-şi sublinieze construcţia operelor. Dar culoarea şi linia îi trădează totdeauna inima nerăbdătoare. După războiul din 1914—1918, temperamentul i se dezlănţuie din nou şi azvîrle pe pînze alburi stridente, brunuri mîloase, albastruri cenuşii sau negricioase, cărora li se opun aici cîteva răni roşii, dincolo un haos de galbenuri de sulf. Cît despre linie, ea devine furibundă şi factura e mai impetuoasă ca oricînd. Contrastul marcat dintre clar şi sumbru iscă efecte ce se vor patetice şi nu reuşesc să fie decît teatrale. Dar cînd Vlaminck nu dă prea mult frîu liber instinctului său violent, devine emoţionant prin asprimea atmosferei şi dramaticul său sentiment al vieţii.

Marquet, după cum am văzut, n-a dispus niciodată de un colorit prea viu, şi după 1908 va rămîne în mare ceea ce fusese şi înainte. Esenţialmente peisagist, preferînd însă să-şi planteze şevaletul în oraşe, în porturi, mai degrabă decît în faţa unei naturi din care omul lipseşte, s-ar înrudi cu impresioniştii dacă n-ar urmări mai mult sinteza propriilor sale senzaţii decît analiza lor şi dacă n-ar ţine să-şi sublinieze întotdeauna structura tablourilor prin linii lungi şi sintetice.

DERAIN. NATURĂ MOARTĂ. COLECŢIA PIERRE LÉVY. TROYES

MAURICE DE VLAMINCK. 1876-1958. PEISAJ CU ZĂPADĂ. COLECŢIA DR. ROUDINESCO, PARIS

VLAMINCK. PEISAJ DE IARNĂ. COLECŢIA DR. ROUDINESCO, PARIS

KEES VAN DONGEN. NĂSCUT ÎN 1877. VERSAILLES. COLECŢIA D-NEI WAUTERS, BRUXELLES

GEORGES BRAQUE. 1882-1963. CASE LA ESTAQUE. 1908. COLECŢIA H. RUPF, BERNA

BRAQUE. VIOARĂ ŞI ULCIOR. 1909-1910. COLECŢIA LA ROCHE, KUNSTMUSEUM, BASEL

BRAQUE. MASA MUZICIANULUI. 1913. KUNSTMUSEUM, BASEL

Riscăm totdeauna să ne înşelăm asupra semnificaţiei unei mişcări artistice dacă, vrînd să o definim, punem prea mult preţ pe denumirea ei. Cum Louis Vauxcelles a scris în 1908: « D. Braque... reduce totul — peisaje, case, figuri — la scheme geometrice, la cuburi », era, desigur, firesc să vorbeşti despre cubism. Dar cubiştii, şi în primul rînd Braque şi Picasso, nu se mulţumesc să geometrizeze forma. Sub imboldul lui Cézanne şi al artelor primitive, ei o analizează, o descompun, o re-creează. Pe scurt, săvîrşesc o adevărată revoluţie. Toate convenţiile realismului optic: modeleul, perspectiva instaurată de Renaştere, verosimilitatea în distribuirea luminii, ei le resping în chipul cel mai radical. Şi nu pentru că ar vrea să se îndepărteze de obiecte, ci pentru că vor să le studieze indeaproape şi să le reprezinte într-un mod mai complet decît izbutise s-o facă realismul tradiţional. Adoptînd punctul de vedere unic, acesta se condamnase într-adevăr să nu arate lucrurile decît aşa cum le vede un spectator nemişcat. Or, cubiştii sînt pe deplin conştienţi de faptul că omul modern se deplasează cu rapiditate şi că, prin urmare, ideea ce şi-o formează despre lucruri e complexă. Tocmai pentru a reda toată această complexitate ei ajung să picteze diferite feţe ale unui aceluiaşi obiect, reunind într-o singură imagine ceea ce ochiul nu percepe decît succesiv.

Trebuie totuşi să recunoaştem că grija de a ne propune o nouă realitate nu-i singura preocupare a cubiştilor. Ei nu-şi refuză nici plăcerea de a varia datele naturii, şi chiar de a le ignora, de a le înlocui cu forme inventate de ei înşişi. Nimic surprinzător, aşadar, că tema lor preferată e natura moartă care grupează obiecte mai mult sau mai puţin nesemnificative: o sticlă, un pahar, o pipă, cărţi de joc, un ziar, o vioară, o ghitară. Dar cubiştii tratează şi figura umană, deşi orice preocupare de ordin psihologic le e

străină. După ce o dezarticulează și o recompun oarecum în maniera sculptorilor negri (de curînd « descoperiți » în Europa), în 1909 încep să o transforme într-un asamblaj de poliedre, de volume concave și convexe, de fețe și muchii. Ceva mai tîrziu, o fragmentează și mai mult și o țesesc într-atîta, încît pe alocuri se contopește cu fondul și rămîne abia identificabilă.

În aceeași perioadă, obiectele, la rîndul lor, se sfarmă, se fărîmițează, sfîrșesc prin a se volatiliza. Cu alte cuvinte, Braque și Picasso se află atunci la limita artei abstracte. Vor trece oare hotarul? Dimpotrivă, se vor aplica să « reînvie » obiectele, să le fragmenteze mai puțin, să le definească în mai mare măsură.

Pe la 1912 introduc în operele lor caractere tipografice ce alcătuiesc cuvinte ca BAL, LE TORERO, MA JOLIE, cu rol decorativ și totodată de evocare a unei realități. Pe de altă parte, inventează colajele — bucăți de ziar, de hîrtie colorată, de hîrtie de ambalaj, lipite ca atare pe un suport și cărora le adaugă, pentru a preciza un obiect, cîteva trăsături sau cîmpuri de culoare. Astfel, realitatea transpusă se învecinează cu realitatea brută și banală, iar aceasta din urmă se metamorfozează și ea: dobîndește nu numai o valoare picturală, dar se și încarcă de poezie. Pe de altă parte, colajele îi ajută pe Braque și pe Picasso să treacă de la faza analitică la faza sintetică a cubismului. Îi fac să dea senzații de spațiu folosind doar cele mai elementare mijloace. În fine, le îngăduie să regăsească culoarea. Preocupați mai ales de problema formei, cei doi artiști își compuseseră o paletă dintre cele mai ascetice, mărginindu-se de obicei să facă să vibreze cu discreție pe pînze game de griuri, ocruri și bruniri care se nuanțau fin sub o lumină inventată.

Dacă Braque și Picasso sînt creatorii cubismului, dacă îi ilustrează diferitele faze în modul cel mai logic și mai autoritar, ei nu

PABLO RUIZ PICASSO. NĂSCUT ÎN 1881. REZERVORUL, HUERTA DE SAN JUAN. 1909. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

PICASSO. PORTRETUL LUI AMBROISE VOLLARD. 1910. MUZEUL DE ARTĂ A. S. PUȘKIN, MOSCOVA

PICASSO. NATURĂ MOARTĂ CU SCAUN ÎMPLETIT. 1911-1912. COLECȚIA ARTISTULUI, PARIS

JUAN GRIS.
1887-1927.
NATURĂ MOARTĂ.
1912.
RIJKSMUSEUM
KRÖLLER-MÜLLER,
OTTERLO

JUAN GRIS.
POEME ÎN PROZĂ.
1915.
COLECȚIE
PARTICULARĂ,
PARIS

JUAN GRIS.
NATURĂ MOARTĂ.
1921.
DONAȚIA
HOFFMANN,
KUNSTMUSEUM,
BASEL

sînt nicidecum singurii lui protagoniști: cubismul e o mișcare vastă, care, pe lîngă pictori, antrenează și sculptori, acționează asupra arhitecturii, afișului, tipografiei, decorului de teatru, cinematografului, a cărei radiere deci atinge toate domeniile vieții artistice.

Un aspect interesant: pe cînd vîlvătaia fauvismului se stinge la trei ani după apariția sa, cubismul e încă în plină vitalitate în momentul cînd războiul din 1914 îi curmă existența ca mișcare. În plus, își pecetluiește atît de adînc adepții, încît fiecare din ei va rămîne cu o învățătură. Vor evolua, bineînțeles, dar nici unul nu va fi ispitit să urmeze exemplul unui Derain și, la orice manieră ar ajunge, nu vor renega niciodată spiritul modern.

Printre cei ce înaintează după exemplul lui Braque și Picasso, se numără Juan Gris și Marcoussis care ne-au lăsat operele cele mai remarcabile. Deși spaniol ca Picasso și prieten cu el, Gris e, în fond, foarte diferit de compatriotul său. Pe cît de aventuros e unul, pe atîta celălalt de cumpănit și îndrăgostit de metodă și rigoare. Stabilit la Paris încă din 1906, Gris asistă îndeaproape la geneza cubismului, dar nu i se alătură decît în 1911, și va refuza totdeauna disecarea obiectelor pînă la abolirea lor. În pînzele executate între 1915 și 1920, el geometrizează forma cu atîta fermitate, încît o apropie de epură. Ea e totuși altceva decît rodul unei reci stilizări. Un colorit totodată susținut și sensibil corectează de altfel riscul excesului de rigurozitate în construcție. « Încerc să concretizez ceea ce e abstract. Cézanne dintr-o sticlă face un cilindru, eu... dintr-un cilindru fac o sticlă.» Cu alte cuvinte: « Încep prin a-mi organiza tabloul, apoi definesc obiectele».

Către sfîrșitul vieții, își va defini obiectele cu mai multă precizie decît înainte de 1920. Linia începe în acel moment să limiteze strict culorile, în vreme ce odinioară se complăcea într-o trasare în-

trucîtva autonomă. Apoi, demersul ei e mai puțin hotărît, s-ar spune că, sub efectul bolii ce-l macină pe artist, ca vădește icicolo, dacă nu incertitudine, măcar o anumită oboseală. Coloritul, dimpotrivă, devine mai catifelat și căldura surdelor sale armonii sporește.

O delicată sensibilitate, gustul pentru o poezie subtilă și fascinantă, tendința de a înlătura din speculația cubistă ceea ce era violent și ostentativ, iată ce-l caracterizează pe Marcoussis, originar din Polonia, și pe care exemplul lui Braque începe să-l atragă în 1916. Am putea spune că el aduce zîmbetul pe obrazul auster al cubismului. Nimeni în orice caz n-a vorbit noul limbaj cu mai multă grație, nimeni nu i-a conferit o mai directă putere de seducție. Drepte sau unduitoare, liniile lui sînt, în genere, ușoare și suple. Culoarea, care la început e sobră, devine mai bogată, mai vie după 1918, dar nu-și pierde niciodată armonia fină. Și e îndeosebi fremătătoare în pictura sub sticlă, căreia raritatea acordurilor îi conferă prețiozitate.

Deși Gleizes și Metzinger au publicat în 1912 prima carte consacrată noii estetici *(Despre cubism)*, pînzele lor nu pot fi socotite printre cele mai îndrăznețe realizări ale epocii. Dacă geometrizează obiectele, dacă ici și colo pun o concavitate în locul unui volum convex, se vede că le e greu să alunge amintirea formei realiste. Gleizes însuși, care își împinge cel mai departe cercetările, evadează greu din stilizare. În ansamblu, ei nu depășesc stadiul la care Picasso și Braque aduseseră pictura în preajma lui 1908.

Delaunay și Léger reprezintă un cu totul alt aspect al cubismului. Nu numai că se depărtează de Braque și de Picasso, dar, în cîteva puncte esențiale, li se și opun în mod categoric. Și originalitatea, forța lor creatoare nu sînt mai puțin evidente decît la emulii lor.

JUAN GRIS. FEMEIE. 1926. GALERIA LOUISE LEIRIS, PARIS

LOUIS MARCOUSSIS. 1883-1941. DOI POEȚI. 1929. REDFERN GALLERY, LONDRA

ALBERT GLEIZES. 1881-1953. FEMEIE LA PIAN. COLECȚIA ARENSBERG, MUSEUM OF ART, PHILADELPHIA

ROBERT DELAUNAY. 1885-1941. FERESTRELE. 1911. COLECŢIA JEAN CASSOU, PARIS

FERNAND LÉGER. 1881-1955. CONTRASTE DE FORME. 1913. COLECŢIA H. RUPF, BERNA

JACQUES VILLON. 1875-1963. SOLDAŢI ÎN MARŞ. 1913. COLECŢIE PARTICULARĂ, PARIS

Ca şi ei, desigur, îşi recunosc datoria faţă de Cézanne. Ca şi ei, se străduiesc să dea o transcriere nouă a formei; dar deşi o fracţionează şi o reconstruiesc, ei evită s-o fărîmiţeze. Pe de altă parte — ceea ce e şi mai important — ei nu acceptă să-şi pună pe palete numai tonuri fără strălucire. Delaunay, care s-a căutat sprijinindu-se pe neoimpresionişti şi aruncînd, desigur, priviri şi spre fauvişti, îşi va manifesta totdeauna dragostea pentru culorile prismei. Léger, din 1912, se va arăta şi el pasionat de un colorit sincer şi viu. Fiecare însă e colorist în felul său. Pe cînd la Delaunay diferitele tente compun un cîntec cu dezvoltare melodioasă, la Léger fiecare dintre ele îşi afirmă particularitatea şi acordurile sînt mai dure, mai sacadate.

Altă trăsătură deosebitoare între cei doi pictori: subiectul lor preferat nu-i natura moartă. În mai multe rînduri, Delaunay pictează interiorul bisericii *Saint-Séverin* (Guggenheim Museum, New York). Şi mai des încă, se inspiră după *Turnul Eiffel* (p. 292). Şi, cum spune Blaise Cendrars, «îl dezarticulează ca să-i încapă-n ramă, îl retează şi-l înclină ca să-i dea cei trei sute de metri de ameţeală». Léger, în ceea ce-l priveşte, îşi ia ca temă *Acoperişurile Parisului*, *14 Iulie*, o *Femeie în albastru*, o *Nuntă* (Muzeul de Artă Modernă, Paris), şi viziunea sa e şi mai revoluţionară decît a lui Delaunay. Oricum, ea este şi mai radical antiimpresionistă. Majoritatea formelor sale, într-adevăr, sînt inventate mai puţin pornind de la obiecte, cît pornind de la geometrie. De aceea ajunge foarte firesc, în 1913, să dea *Contraste de forme* care sînt mai ales trunchiuri de con, piramide, cilindri. Căci atunci îl interesează în primul rînd volumul, şi, fără a recurge la modeleul clasic, îl sugerează cu forţă doar cu ajutorul liniei şi a două benzi colorate despărţite de o dungă albă.

Delaunay creează şi el compoziţii pe de-a-ntregul abstracte. De fapt,

el se îndreaptă spre arta nonfigurativă încă din 1911. Pictînd *Ferestrele simultane*, una dintre cele mai vibrante opere ale vremii, el subordonează totul culorii, care, spune el, devine « formă și subiect ». Diversele tente se degradează subtil și se exaltă energic, pentru a evoca lirismul călduros al unei lumini ce parcă se mișcă, se metamorfozează sub ochii noștri.

Mișcarea, prezentă și în alte pînze ale lui Delaunay, îl preocupă și pe Jacques Villon și pe fratele său Marcel Duchamp. Printr-un joc de drepte și unghiuri ascuțite, cel dintîi redă mersul rapid și sincopat al unui grup de *Soldați în marș*, în vreme ce al doilea alătură dreptele unor curbe legănate pentru a juxtapune diferitele faze din mișcarea unui *Nud coborînd scara* (Museum of Modern Art, Filadelfia).

La Fresnaye și Lhote au văzut în cubism mai ales o chemare la ordine, un mijloc de a-i da tabloului soliditate și ținută. Dacă, la fel ca ceilalți, se revendică de la Cézanne, ei l-au consultat și pe Seurat (a cărui acțiune se exercită de altfel și asupra altor cubiști). De aceea, îndrăgesc precizia formelor și limpezimea raporturilor dintre ele. Recurg la geometrie ca să închidă lucrurile într-un contur simplificat care nu numai le definește, ci le și pune în valoare calitățile propriu-zis picturale. În ultimă analiză, acești doi pictori rămîn destul de apropiați de aparențele lumii exterioare. Ei caută nu atît răsturnarea tradiției, cît însănătoșirea și întinerirea ei.

Cînd, în 1900, Picasso părăsește Spania venind pentru prima oară la Paris, e departe de a se gîndi la cubism. Abia începuse să se elibereze de maniera academică, lăsîndu-se călăuzit de Lautrec. Un an mai tîrziu, personalitatea i se afirmă ceva mai mult: cu o paletă dominată de un albastru rece, pictează tinere anemice, copii plăpînzi, bătrîni slabi și zgribuliți. Acestei « epoci albastre » îi succede în 1905 « epoca roz ». Dar deși coloritul s-a mai încălzit, deși arle-

ROGER DE LA FRESNAYE. 1885-1925. NATURĂ MOARTĂ. 1913. COLECȚIA A.L., PARIS

LA FRESNAYE. CUCERIREA AERULUI. 1913. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

ANDRÉ LHOTE. 1885-1962. RUGBI. 1917. MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS

PABLO PICASSO. NĂSCUT ÎN 1881. FEMEIE CU EVANTAI. 1905. COLECȚIA D-NEI AVERELL HARRIMAN, NEW YORK

PICASSO. DOMNIȘOARELE DIN AVIGNON. 1907. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

PICASSO. CEI TREI MUZICANȚI. 1921. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

chinii, saltimbancii, acrobații care-i populează noile opere sînt mai puțin mîhniți decît personajele din perioada precedentă, ei păstrează încă un aer grav, preocupat.

În 1906, Picasso părăsește tot ce, pînă atunci, fusese sentimental și morbid în arta sa; linia devine rigidă, forma se simplifică cu oarecare asprime; pe scurt, se angajează pe drumul ce-l va duce la cubism. Curînd va picta *Domnișoarele din Avignon* și din acea clipă zarurile-s aruncate. Vreme de zece ani va fi cubist cu temeritate și intransigență. Apoi, în 1917 s-ar zice că se întoarce la tradiția realistă, căci iată-l executînd portrete care-l amintesc pe Ingres. Simultan însă continuă să lucreze după normele cubiste, astfel că în cursul verii 1921 poate fi văzut reprezentînd în stil greco-roman *Trei femei la fîntînă* și creînd *Cei trei muzicieni*, absolut imaginari.

Și mai tîrziu, după ce va fi repudiat din nou orice apel la tradiția realistă, arta sa va îmbrăca aparențele cele mai contradictorii și mai neașteptate. Dar departe de a dovedi o lipsă de personalitate, aceste schimbări nu fac decît să demonstreze nesecătuita-i fecunditate și vigoarea perenă a geniului său. Ele relevă de asemenea nevoia sa de a se exprima totdeauna cu o libertate totală. Picasso vrea să aibă dreptul de-a se juca, în aceeași măsură ca și pe acela de-a ne zgudui pînă-n străfundurile sufletului.

În 1937, războiul din Spania introduce în arta lui un climat nou. De aici încolo nu se va mai mulțumi să se ocupe doar de problemele sale de artist și de ins. Îl va preocupa și soarta unui popor, a unei țări. Și cînd aviația germană din slujba lui Franco bombardează orășelul basc Guernica, Picasso pictează, ca să-și strige groaza, una din cele mai sfîșietoare compoziții inspirate cîndva de război. Și alte opere își au originea în același eveniment, îndeosebi acea *Femeie plîngînd*, cu coloritul ei dureros și desenul crud, zguduitor. Picasso ia atitu-

dine şi în timpul celui de-al doilea război mondial. Căci nu din întîmplare sau dintr-un simplu gust pentru sfidarea agresivă execută atunci seria de femei şezînd, cu feţe monstruos, lamentabil deformate: ele sînt o mărturie impresionantă a neliniştilor şi torturilor pe care atîtea fiinţe omeneşti le-au cunoscut de-a lungul acelor ani neîndurători.

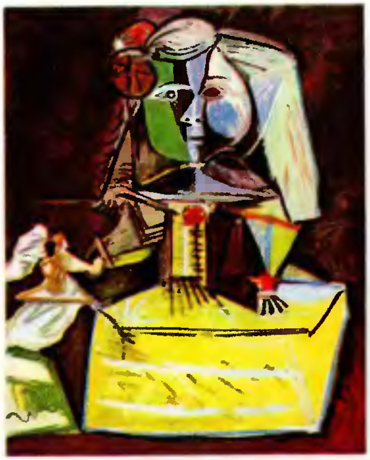
Pictura lui Picasso nu e deci o artă de turn de fildeş sau de laborator, e o artă angajată şi intim legată de viaţa artistului. Aceasta îi exprimă bucuriile şi sentimentele, dezamăgirile, mîniile, revoltele. În fond, Picasso, după 1928, apare ca un expresionist, care, pornind de la cubism, a ştiut să-şi făurească un limbaj mult mai revoluţionar decît cel al expresionismului propriu-zis. Un limbaj aspru, autoritar, adesea brutal şi tăios, şi în care importanţa formei o covîrşeşte pe cea a culorii.

Distingem în el o enormă voinţă de putere. În adevăr, tot ce atinge Picasso, fiinţă umană, obiect sau operă a altui artist, trebuie neapărat să le şi transforme, să facă din ele un lucru care să-i aparţină doar lui, care fără el n-ar exista şi care îi învederează în egală măsură puterea creatoare, dar şi inconformismul, orgoliul, neliniştea şi nepotolita lui sete de necunoscut.

De-a lungul întregii epoci cubiste, Braque şi Picasso sînt foarte apropiaţi unul de celălalt. Îşi coordonează înaintarea, îşi pun aceleaşi probleme, le găsesc soluţii identice. Apoi, războiul din 1914 îi separă şi de aici încolo fiecare evoluează singur, revelînd mai mult ca înainte ceea ce îi caracterizează în fundul inimii. Pe cînd Picasso înclină să-şi lărgească tot mai mult limitele libertăţii, Braque îşi va mărturisi preferinţa pentru «regula ce corectează emoţia». Nimic anarhic în spiritul său, nimic pripit în demersurile sale. Totuşi, deşi înaintează încet şi circumspect, e departe de a fi nehotărît. Şi din clipa în care a optat pentru cubism, nu se mai întoarce

PICASSO. FEMEIA CARE PLÎNGE. 1937. COLECŢIA ROLAND PENROSE, LONDRA

PICASSO. COCOŞ ŞI CUŢIT. 1947. COLECŢIA V. W. GANZ, NEW YORK



PICASSO. MENINĂ, DUPĂ VELÁZQUEZ. 1957. COLECŢIA ARTISTULUI, PARIS

GEORGES BRAQUE.
1882-1963.
PAHAR ŞI PIPĂ.
1917.
COLECŢIA
ERIC ESTORICK,
LONDRA

BRAQUE.
GHERIDONUL.
1928.
PHILLIPS
COLLECTION,
WASHINGTON

BRAQUE.
DUETUL.
1937.
MUSÉE
D'ART MODERNE,
PARIS

din drum. Astfel, de-a lungul întregii sale cariere îl vom vedea aplicînd unul din principiile cele mai revoluţionare ale noii estetici: perspectiva răsturnată. Cu alte cuvinte, la el obiectele se orînduiesc mai degrabă în înălţime decît în profunzime şi în loc să fugă de noi, ne alunecă în ochi.

După 1918 însă pictura lui se transformă. Devine mai puţin austeră, mai senzuală, mai cărnoasă. Obiectele încetează nu numai să fie îmbucătăţite, ci renunţă şi la o parte din regularitatea lor geometrică. În acelaşi timp, îşi sporesc şi densitatea şi par să fie mai net conştiente de anumite calităţi cu care le-a înzestrat natura. Totuşi, de vreme ce Braque reafirmă că « pictorul nu încearcă să reconstituie o anecdotă, ci să constituie un fapt pictural», ele continuă să se integreze total în ordinea şi în climatul tabloului. Şi dacă ordinea sau climatul o cer, ele se deformează şi-şi schimbă culoarea. Deformarea poate fi foarte avansată, nu pare însă niciodată brutală. Chiar o chitară ale cărei curbe se lungesc sau se metamorfozează în triunghiuri pare a se fi supus de bunăvoie dorinţei artistului, ca şi cum, modificîndu-se, ar fi devenit aptă să ne dezvăluie un aspect mai izbitor decît cel obişnuit. Explicaţia e că trăsătura care, la Braque, defineşte forma, nu are nimic tiranic: o circumscrie, dimpotrivă, delicat şi ca în vis.

La fel şi culoarea inventată pare a le îngădui lucrurilor să-şi reveleze virtuţi ascunse şi nostalgii secrete. Bejurile, bronzurile, brunurile, nuanţele de verde, albasturile şi negrurile scot la iveală partea de tăcere, de reculegere şi poezie din viaţa simplelor obiecte. Şi nu doar acordurile coloristice acţionează în acest sens: subţire sau densă, linsă sau granulară, materia subliniază la rîndul ei caracterul meditativ al acestei arte.

Braque, care, prin sensibilitatea sa, se înrudeşte cu Chardin şi Corot, e în esenţă un intimist. Îi datorăm fără-ndoială şi cîteva

peisaje, dar de obicei ne oferă naturi moarte și figuri. Dintre acestea din urmă, cele pictate în jurul lui 1937 se semnalează prin calități deosebite. Ele înfățișează două făpturi diferite: din față se prezintă chipul gingaș și bucălat al unei tinere femei de azi; din profil, un cap fin, negru, decupat ca o umbră, grațios și totodată inteligent. E cu neputință, în fața acestor nobile siluete, să nu te gîndești la figurile de pe vasele Greciei arhaice. Cine însă ar putea vorbi de pastișă? Dacă Braque amintește arta greacă, nu încetează de a fi el însuși, după cum nu încetează nici de a fi al vremii sale.

Prin 1950 a reînceput să turtească obiectele, să aleagă culorile cu și mai multă libertate și, mai cu seamă, să dea senzații de spațiu mai complexe. În *Ateliere* îndeosebi, suprafața plană și profunzimea se afirmă și se contrazic neîncetat. În diferite rînduri, o mare pasăre înscrie aici imaginea unui zbor. O pasăre ce reapare și în alte opere tîrzii ale artistului și le umple în întregime cu mișcarea ei ușoară, suplă și maiestuoasă.

Primul război mondial nu se oglindește aproape de loc în opera cubiștilor, fie că sînt mobilizați sau nu. Braque, de pildă, va fi rănit și trepanat, cînd se poate însă reapuca de pictură, își reia cercetările din punctul unde le întrerupsese. Și nimic în pictura lui nu va spune că fusese aruncat într-o realitate care, ca om, l-a lovit fără milă.

Léger, în schimb, va mărturisi că războiul a fost pentru el «un eveniment enorm», că acolo «și-a pus picioarele pe pămînt». Înrolat ca genist, vine mai întîi în contact cu o nouă umanitate: «mineri, săpători, meșteri în fier și-n lemn». Pe de altă parte, în fiecare zi are sub ochi tunurile, în care vede mai puțin o unealtă distrugătoare cît o mașină brutală cu mecanism precis și puternic. Desigur, tehnica modernă îl impresionase și înainte de război și pic-

BRAQUE. FLORI ȘI PALETĂ. 1941. COLECȚIE PARTICULARĂ, ITALIA

BRAQUE. TOALETA ÎN FAȚA FERESTREI. 1943. COLECȚIE PARTICULARĂ

BRAQUE. «L'ÉCHO.» 1956. COLECȚIA AIMÉ MAEGHT, PARIS

FERNAND LÉGER.
1881-1955.
COMPOZIȚIE.
1918.
COLECȚIE
PARTICULARĂ,
PARIS

LÉGER.
MECANICUL.
1920.
GALERIA
LOUIS CARRÉ,
PARIS

LÉGER.
DANSATOAREA
CU CHEILE.
1930.
MUSÉE
D'ART MODERNE,
PARIS

tase figuri omenești asemănătoare unor roboți cu membrele oarecum dislocate. Din 1917 însă arta sa își accentuează caracterul mecanic. « Plasticitatea » mașinii și a produselor ei îl uimește într-atîta, încît, ani de zile, va face din fiecare ființă și din fiecare obiect o piesă metalică fabricată parcă în serie într-o uzină. Desenul și culoarea devin atunci de o precizie absolută; tușa, pînă atunci aparentă, se ascunde; factura e anonimă; materia subțire și firavă.

Astfel, în timp ce majoritatea artiștilor contemporani ignoră sau blestemă civilizația noastră industrială, Léger se simte bine în ea. Îi admiră dinamismul, inepuizabila forță de invenție, necontenita preocupare constructivă. Și pentru a-și împărtăși entuziasmul, nu șovăie să fie dur, « inuman ». Își purifică arta de orice sentimentalism și orice romantism. Alungă din ea orice interes psihologic. Nimic mai gol de « expresie » ca figurile lui. Și totuși ele sînt pînă la urmă mai mult decît niște manechine robuste. Cu capul riguros sferic, figură impasibilă, trup masiv, unele figuri de femei pe care le creează prin anii douăzeci au în ele ceva de zeițe.

Plonjorii, *Cicliștii*, *Oamenii de la circ* pe care-i va picta mai tîrziu vor oferi forme mai puțin regulate și mai suple, dar nu mai puțin viguroase. La fel și obiectele, cele ce ies din uzină le fac tot mai mult loc celor împrumutate din natură. E drept, Léger le va alătura bucuros, așa cum îi place să prezinte laolaltă o legătură de chei și o dansatoare, un clește și o cutie de țigări, un vas cu flori și cîteva buturugi groase, dînd astfel fiecăruia dintre aceste elemente o surprinzătoare elocință.

La contrastele dintre obiecte adaugă contrastele dintre forme şi culori. Detestînd orice umbră de dulcegărie, îndrăgostit doar de afirmaţiile cele mai răspicate, nu admite pe pînză decît raporturi de o extremă tensiune. Forţa sa de expresie rezultă nu numai din fermitatea desenului şi din vivacitatea coloritului, dar şi din faptul că la el elementele opuse sînt făcute să se împace într-un ansamblu în care se valorifică reciproc. În 1942, Léger începe să suprapună o culoare abstractă pe un desen figurativ şi iată că opera i se dezvoltă pe două planuri, impresionîndu-ne în două moduri felurite. Culorile însă nu sînt nici alese la întîmplare, nici aşternute arbitrar; nu e oare evident că în *Parada*, de pildă, ele redau timbrul de goarnă al muzicii de circ, şi în acelaşi timp, prin ordonarea lor, evocă manejul şi legănarea trapezelor?

Totuşi, dacă Léger aplică principii, arta lui n-are nimic demonstrativ. Niciodată rolul reflecţiei nu e mai mare decît cel al temperamentului, al instinctului.

Ca şi arta lui Léger, cea a lui Delaunay respiră sănătate şi optimism. Roşurile, galbenurile, oranjurile par să-şi împărtăşească jubilaţia chiar şi albastrurilor şi nuanţelor de verde. Şi, de obicei, o mişcare giratorie şi ascensională însufleţeşte tabloul. Ea se manifestă cu forţă nu numai în abstractele *forme circulare* din 1912—1913 sau în *Omagiu lui Blériot* din 1914 (Muzeul din Grenoble). O regăsim pînă şi în nudurile şi naturile moarte pe care pictorul, în anii războiului, le execută în Spania şi Portugalia. Oricît de viguros i-ar fi totuşi elanul, nu e de loc nestrunit. Delaunay îl domină şi îl conduce permanent.

LÉGER. FEMEIE LA SCĂLDAT. 1931. GALERIA LOUIS CARRÉ, PARIS

LÉGER. FLUTURI ŞI FLORI. 1937. GALERIA LOUIS CARRÉ, PARIS

LÉGER. CEI PATRU CICLIŞTI. 1943-1948. COLECŢIA D-NEI LÉGER, PARIS

LÉGER. MAREA PARADĂ. 1954. GALERIA MAEGHT, PARIS

ROBERT
DELAUNAY.
1885-1941.
TURNUL EIFFEL.
1910-1911.
KUNSTMUSEUM,
BASEL

DELAUNAY.
DISC SIMULTAN.
1912.
COLECȚIA
D-NEI BURTON
TREMAINE, S.U.A.

DELAUNAY.
ALERGĂTORII.
1926.
COLECȚIA
D-NEI DELAUNAY,
PARIS

Cubiștii, cum am văzut, au căutat cu toții un nou limbaj pictural. Pentru Delaunay, nimic nu-i mai expresiv și mai constructiv decît culoarea. Prin distribuirea tentelor și jocul a ceea ce, după Chevreul, el numește «contraste simultane», vrea să o pună în situația de a construi ea singură tabloul, de a crea formele, de a sugera spațiul și mișcarea, de a exprima, în fine, tot dinamismul lumii de azi.

Dar, preocupat să descopere și să aplice « legile care guvernează culorile», nu evită totdeauna, îndeosebi după 1930, o înclinare demonstrativă în arta sa. În mare, trebuie să spunem că în perioada cubistă își realizează operele cele mai poetice. Și mai tîrziu, desigur, știe să ne comunice în chip izbitor exaltarea lui virilă, mai ales în marile compoziții inspirate de fotbal și alergări. Ritmurile pictate în anii treizeci nu sînt nici ele lipsite de calități: elanul le însuflețește amplele desfășurări, fără a le diminua virtuțile decorative și arhitecturale pe care Delaunay urmărea să le confere artei sale. Și totuși operele lui au un aspect sistematic care nu e lipsit de răceală și care le diminuează lirismul și puterea emoțională.

Villon nu exclude de pe paleta sa nici griul, nici negrul, dar, ca și Delaunay, folosește cu predilecție culorile pure ale prismei. Moștenire impresionistă? Fără îndoială. Căci Villon e atent la acțiunea luminii, și mai ales din 1939, se arată sensibil la pictura în aer liber. Totuși, minunea clipei o înlocuiește cu miracolul dura-

bil, și percepția și-o îmbogățește cu invenția. Nu zadarnic a luat parte la mișcarea cubistă: reține din ea nu numai deprinderea de a interpreta liber datele lumii exterioare, ci și gustul formei geometrice și preocuparea pentru stricta ordonare.

Dar pînă și în operele nefigurative pe care le execută în preajma lui 1920 și pe la 1930–1932 și care uneori sînt foarte purificate (*Veselie*), geometria sa n-are nimic sever, nimic uscat sau rece. Subțiri sau lățite, liniile nu sînt niciodată greoaie. Cît despre colorit, el e spiritualizat și savuros totodată.

Cu cît Villon avansează, cu atît paleta lui devine mai rafinată, cultivînd tonuri mai rare, în acorduri florale. Rozuri, liliachiuri și galbenuri, purpure, violeturi palide sau intense se învecinează cu albastruri aeriene și cu toată gama de verde primăvăratic. Pe alocuri, li se alătură alburi blînd luminoase, negruri catifelate, alcătuind armonii ce pot surprinde prin noutatea lor, printr-o aciditate ușoară și puțin picantă, prin vreo disonanță subtilă, dar care n-au nimic izbitor și în care nu se observă nici urmă de cruditate. Pictura lui Villon e una dintre cele mai sensibile din cîte există. Și e și una dintre cele mai rafinate. Nu deslușești în ea nici o frămîntare, nici o sfîșiere, nici un dezechilibru. Villon este un vrăjitor la care născocirea cea mai îndrăzneață capătă un aer firesc, deoarece se integrează într-un ansamblu unde totul e nu numai transfigurat cu finețe, dar și măsurat, cîntărit, ordonat cu o precizie infailibilă.

JACQUES VILLON. 1875-1963. VESELIE. 1932. GALERIA LOUIS CARRÉ, PARIS

VILLON. SPRE HIMERĂ. 1947. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

VILLON. ICAR. 1956. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

UMBERTO BOCCIONI. 1882-1916. ELASTICITATE. 1912. COLECŢIE PARTICULARĂ, MILANO

GINO SEVERINI. NĂSCUT ÎN 1883. DANSATOARE. 1913. COLECŢIA ERIC ESTORICK, LONDRA

GIACOMO BALLA. 1871-1958. DINAMISMUL UNUI CĂŢEL ÎN LESĂ. 1912. COLECŢIA A. CONGER GOODYEAR, NEW YORK

Deşi futurismul e o mişcare strict italiană, primul său manifest e lansat în 1909 la Paris. Redactat de poetul Marinetti, el îndeamnă la distrugerea « muzeelor, adevărate cimitire» şi proclamă că « o operă de artă trebuie să fie agresivă», că « trebuie cu orice preţ să fii original». « Un automobil de curse, mai spune el, e mai frumos decît Victoria din Samotrace.» Un an mai tîrziu apare la Milano *Manifestul pictorilor futurişti* semnat de Boccioni, Carrà Russolo, Balla şi Severini. Şi el condamnă vehement cultul trecutului şi cere: « Putem oare rămîne insensibili la frenetica activitate a marilor oraşe, la noua psihologie a noctambulismului, la feţele febrile ale chefliului, cocotei, apaşului, alcoolicului?»

Faptul că artişti italieni îşi revendică atît de violent dreptul de a fi ai vremii lor nu e de loc surprinzător: trebuia să fie zguduit un mediu încă total hipnotizat de o tradiţie ce-şi are măreţia ei, desigur, dar ale cărei principii nu mai pot fi decît paralizante. De altfel, principalul merit al futuriştilor e de a fi sunat trezirea artei vii în Italia, căci pe planul plastic ei inovează mai puţin decît ar lăsa-o să se creadă manifestele lor.

Vrînd să traducă « frenetica activitate a marilor oraşe» de care vorbesc, ajung în mod firesc să se preocupe de mişcare. Astfel Balla, în faimosul *Dinamism al unui căţel în lesă*, multiplică labele animalului şi indică diferitele poziţii ale cozii, iar Boccioni, în *Elasticitate*, recompune corpul calului şi al călăreţului aproape doar cu ajutorul unor planuri curbe şi linii săltăreţe.

Şi unul şi celălalt respectă totuşi schema naturalistă — ceea ce nu fac nici Marcel Duchamp în *Nud coborînd scara*, nici Jacques Villon în *Soldaţi în marş*. Dansatoarele lui Severini oferă mai multă libertate, dar trupurile lor sînt atît de dislocate şi fragmentele atît de risipite, încît ochiului

îi e adesea greu să le reconstruiască şi deci să le perceapă mişcarea.

Entuziasmul pionierilor futurismului nu supravieţuieşte primului război mondial şi iradierea lor a fost departe de a o egala pe cea a cubiştilor. Ei i-au înrîurit totuşi pe cîţiva pictori din Franţa ca şi din Germania. Fragmentarea formelor lor arată clar că ei înşişi au suferit influenţa cubismului. De asemenea, coloritul şi factura anumitor opere ale lor vădesc că le sînt îndatoraţi şi neoimpresioniştilor. Orice-ar fi, ei îşi creează climatul lor propriu şi ne fac să simţim jocul forţelor contrarii ce se agită şi se izbesc zgomotos într-o lume zdruncinată. De altfel, în 1913, Balla se îndreaptă spre pictura abstractă şi de atunci sugerează mişcarea în maniera cea mai convingătoare.

Lucru ciudat; chiar în perioada cînd futuriştii se răzvrătesc împotriva artei trecutului, un alt pictor italian, Giorgio de Chirico, care în 1911 se stabileşte la Paris, se arată obsedat de prezenţa statuilor antice în lumea de azi. Şi în timp ce toţi ceilalţi pictori moderni resping perspectiva Renaşterii, el vede un « raport tulburător între perspectivă şi metafizică ». Dar dacă Chirico uzează de mijloace tradiţionale, nu o face pentru a ne propune imagini liniştitoare, ci pentru a ne dezorienta. Arhitecturile lui de carton, pieţele cărora le simţi vidul deşi sînt populate de statui rătăcite şi de manechine grave, umbrele decupate dur, totul este enigmatic şi obsedant ca unele peisaje din visele noastre.

A fost numită « metafizică » acea pictură căreia i se vor alătura o vreme Carrà, fostul futurist, şi bolognezul Morandi. Mai tîrziu, ea îi va ispiti pe suprarealişti care-l vor considera pe Chirico ca pe unul din maeştrii lor, în timp ce acesta va evolua către o pictură din ce în ce mai literară, ba chiar din ce în ce mai academică.

DE CHIRICO. NĂSCUT ÎN 1888. ENIGMA OREI. 1911. COLECŢIA GIANNI MATTIOLI, MILANO

CHIRICO. MUZELE NELINIŞTITOARE. 1917. COLECŢIA GIANNI MATTIOLI, MILANO

GIORGIO MORANDI. 1890-1964 NATURĂ MOARTĂ METAFIZICĂ. 1915. COLECŢIA JUCKER, MILANO

JAMES ENSOR.
1860-1949.
SCHELETE ÎNCĂLZINDU-SE ÎN JURUL UNEI SOBE.
1889.
COLECŢIA WINDFHOR, DALLAS

ENSOR.
CALCANUL.
1892.
MUSÉE D'ART MODERNE, BRUXELLES

ENSOR.
INTRIGA (DETALIU).
1890.
MUSÉE DES BEAUX-ARTS ANVERS

Creat în Germania, termenul de expresionism a desemnat acolo la început tot ceea ce, în arta contemporană, se opunea realismului şi impresionismului. E necesar să-i dăm însă o accepţie mai restrînsă, deşi nu-i uşor să-l definim cu precizie. Să spunem oare că pentru expresionişti speculaţia propriu-zis plastică e mai puţin importantă decît grija de a exterioriza direct şi frapant ceea ce simt în adîncurile sufletului? În mare ar fi exact, dar se cunosc pictori pe care trebuie să-i clasăm printre expresionişti şi care totuşi s-au preocupat de frumuseţea limbajului lor. Să spunem că artiştii aceştia rămîn credincioşi clar-obscurului modeleului, spaţiului tradiţional? Adevărul e că au adus mai puţine înnoiri decît fauviştii şi cubiştii. Dar nici n-au ignorat aportul acestora şi deseori au deprins o lecţie de la ei. Au cu toate acestea ceva comun, oricare le-ar fi maniera: nu se împacă cu viaţa ca atare. Cînd îi dezamăgeşte, cînd îi sperie, îi chinuie sau îi revoltă. Şi pentru a-şi exprima nemulţumirea sau sfîşierile, unii recurg la sarcasm, la invective, în vreme ce alţii creează, în arta lor, un climat aspru, dramatic, adesea chiar neliniştitor.

De altfel, adepţii mişcării sînt numeroşi. Şi nu-i găsim doar în Germania. Fără îndoială, acolo se manifestă expresionismul cu cea mai mare virulenţă, dar mai devreme sau mai tîrziu apare şi în Olanda, în Flandra, în Luxemburg. Însăşi Franţa îl cunoaşte şi nu numai graţie lui Vlaminck. În Spania e reprezentat de Solana. Are partizani în Mexic, Brazilia, Statele Unite şi alte ţări.

Originile sale? La drept vorbind, există un expresionism etern. Dar primii săi promotori în epoca modernă sînt olandezul Van Gogh, belgianul James Ensor, norvegianul Edvard Munch. Şi toţi cei ce, în Franţa, au reacţionat contra impresionismului i-au pregătit terenul.

Tot în secolul trecut Ensor și Munch creează operele care îi vor îndruma pe succesorii lor. Chiar din 1883, pictorul belgian părăsește pictura sumbră pe care-o practicase pînă atunci, dar, deși adoptă paleta impresionistă, are prea multă imaginație și un spirit prea caustic ca să se mulțumească numai cu simpla transcriere a ceea ce vede. Observator ironic al comediei umane, vrea să scoată în evidență prostia, snobismul, ridicolul și chiar absurdul din comportarea oamenilor și pictează cu predilecție măști și schelete îmbrăcate-n zdrențe. Dar deși arta sa îi trădează gustul pentru pamflet și farsă, nu găsim în ea răutate. Ensor, prin climatul său moral, poate fi apropiat de Bosch și Bruegel, dar prin coloritul său luminos și viu ca și prin libertatea formei, el e un pictor al vremii sale, un înnoitor, un precursor. În unele naturi moarte, în unele peisaje irizate îl anunță chiar pe Bonnard.

Munch, al cărui colorit e în același timp mai puțin bogat și mai puțin dens, ne aduce o atmosferă diferită. Pesimist, morbid, veșnic neliniștit, trăiește cu anxietate singurătatea ființei omenești atît în mijlocul mulțimii din marile orașe cît și în fața imensității înnebunitoare a naturii. Femeia îl atrage și-l și înspăimîntă. Pentru el, exaltarea dată de ea nu aduce decît conflicte, regrete, amărăciune. Aceste sentimente ni le comunică folosind linii ce se lungesc și se încovoaie melancolic și slujindu-se de culori ce rămîn nostalgice chiar cînd strălucesc. Dacă paleta lui denotă că i-a privit admirativ pe Van Gogh și Gauguin, prin trăsături se înrudește oarecum cu nabiștii. Celebritatea și-o datorează Germaniei și influența decisivă tocmai asupra artei germane și-a exercitat-o.

Rouault aparține generației fauviștilor și expune, ca și ei, la Salonul de Toamnă din 1905, opere ce șochează publicul prin

EDVARD MUNCH. 1863-1944. A DOUA ZI. 1894-1895. GALERIA NAȚIONALĂ, OSLO

MUNCH, NELINIȘTE. 1894. COLECȚIILE MUNICIPALE, OSLO

MUNCH. PE POD. 1901. GALERIA NAȚIONALĂ, OSLO

GEORGES ROUAULT. 1871-1958. LA CABARETUL TABARIN («LE CHAHUT»). 1905. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

ROUAULT. TREI JUDECĂTORI. 1913. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

ROUAULT. LA OGLINDĂ. 1906. MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS

libertatea și violențele lor. Totuși nu putem vedea în el un protagonist al fauvismului: el nu cîntă plăcerile senzualității și nu caută exaltarea tentelor pure. Țelul său nu e atît de a măguli ochii cît de a răscoli inimile. Într-un cuvînt, este un expresionist și încă atît de autoritar, încît nimeni nu-l întrece.

Dacă vădește tot atîta vehemență ca Vlaminck sau unii pictori germani, factura lui n-are nimic pripit sau neglijent. Chiar operele din anii 1903—1910, în care forma pare trasată cu lovituri de bici, sînt altceva decît niște efuziuni rapide. Se vede totuși că e nerăbdător să ne împărtășească ceea ce-l emoționează sau izbește. Rouault este creștin. Și e cu tot sufletul, cu tot trupul. Păcatul pe care-l vede în juru-i îl rănește, nedreptatea și mizeria îl fac să se încrînceneze și de aceea simte nevoia să-și strige compătimirea. Ești ispitit să spui că în el e ceva din profeții biblici care sufereau văzînd amoralismul lumii și care-l denunțau cu o sălbatică înfocare. Pe de altă parte, găsim în el o vervă populară acuzatoare ce-l înrudește cu Daumier și totodată un simț al grotescului nu ridicol, ci sfîșietor, teribil, care-l apropie pe Goya.

Priviți-i Prostituatele. Le-a despuiat de orice seducție. Trupurile lor sînt istovite și cenușii, chipurile prostești, hidoase. Judecătorii? Capete porcine care apasă sub greutatea lor mormane de carne drapate în roșu și a căror crudă nepăsare nu e clătinată de nici un sentiment omenesc. În schimb, pe Clovni îi privește cu ochi frățești: face din ei ființe pe care viața le-a maltratat, le-a umplut inima de tristețe, de resemnare, uneori de amărăciune, pe care nu le poți privi fără milă.

Rouault, apoi, tratează teme religioase, și, de la El Greco și Rembrandt, nimeni n-a făcut-o mai firesc decît el. Atmosfera reli-

gioasă din operele sale se face simțită chiar înainte de a le identifica subiectul. Și e o atmosferă arzătoare, mistică: sîntem departe de dulcegăriile de la Saint-Sulpice și foarte aproape de fervoarea ce s-a întrupat în bisericile bizantine, în catedralele romanice și gotice. Rouault redescoperă întreaga religiozitate din marile epoci ale creștinismului și e cel dintîi după sute de ani care, pictînd *Sfîntul Chip* sau *Răstignirea*, a știut să realizeze o imagine mișcătoare.

Același patos, aceeași spiritualitate pe care le-o dă figurilor le-o comunică și peisajelor. De altfel, fie că evocă deprimante periferii industriale, fie că sînt inspirate de Palestina evanghelică, peisajele lui sînt mai puțin îndatorate lumii exterioare decît viziunilor artistului. Lumina ce le scaldă este extatică: e în ea exaltarea soarelui la apus sau freamătul neliniștit al lunii însîngerate.

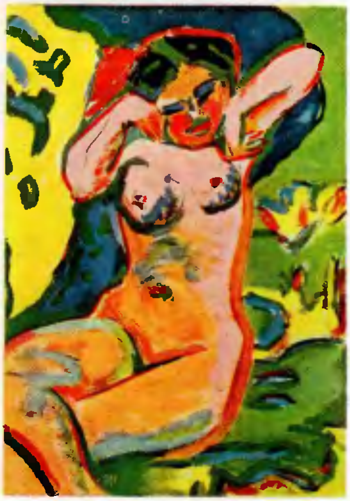
Dacă linia lui Rouault e mai întîi virulentă, după 1910 se îngreuiază, se lățește și se desfășoară cu oarecare încetineală; de aici încolo amintește plumbul ce conturează forma în vitralii. Dar și prin culoare arta i se înrudește cu aceea a vitraliilor. Nuanțele de albastru și roz, dominante în operele de început, fac loc unor roșuri arzătoare, unor galbenuri intense, unor nuanțe de verde și unor albastruri rînd pe rînd vii și închise. Și deseori tentele acestea par a vibra sub acțiunea unui izvor luminos aflat parcă îndărătul tabloului. E cu atît mai remarcabil că iau acest aspect translucid, cu cît pasta e consistentă: oricît ar fi de spiritualizat, Rouault nu neglijează, într-adevăr, materia picturală. De altfel, el se recomandă prin bogăția, savoarea, chiar rafinamentele paletei sale pînă și în operele în care ne înfățișează imaginea urîțeniei și a vulgarității.

ROUAULT. NĂFRAMA SFINTEI VERONICA. 1933. MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS

ROUAULT. ISUS LA MAREA TIBERIADEI. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

ROUAULT. PIERROT. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

ERNST LUDWIG KIRCHNER. 1880-1938. TÎNĂRĂ FATĂ PE O SOFA ALBASTRĂ; FRANZI. 1907-1908. INSTITUTE OF ARTS, MINNEAPOLIS



KIRCHNER. TÎNĂRĂ FATĂ PE O PAJIȘTE ÎNFLORITĂ. 1908. COLECȚIA BUCHHEIM, FELDAFING

KARL SCHMIDT-ROTTLUFF. NĂSCUT ÎN 1884. PEISAJ NORVEGIAN. 1911. COLECȚIA BUCHHEIM, FELDAFING

Primii artiști reprezentanți ai expresionismului german se grupează în 1905 la Dresda. Își aleg ca emblemă cuvîntul *Die Brücke* (Podul), deoarece vor să adune «tot tineretul», pe toți cei ce exprimă «direct și sincer ceea ce-i împinge să creeze». Într-adevăr celor patru fondatori ai mișcării, Fritz Bleyl, Erich Heckel, Ernst-Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, li se vor alătura și alți pictori, printre care Max Pechstein, Otto Müller și, pentru scurt timp, Emil Nolde.

La ce maeștri se referă acești artiști? Influența lui Munch se conjugă la ei cu cea a lui Van Gogh, Gauguin, Lautrec și Ensor. Pe lîngă aceștia, au suferit ascendentul artei negre și oceaniene, ca și al gravurilor în lemn de la sfîrșitul Evului Mediu. Fără îndoială, acestora din urmă li se datorează desenul colțuros, aspru și sumar ce apare atît de des în operele lor. Dar nici culoarea lor nu e lipsită de asprime. Dacă e apropiată de cea a fauviștilor (a căror existență n-au ignorat-o), se distinge de ea prin faptul că în genere acordurile sînt acute, stridente, agresive, mai agresive chiar decît la Vlaminck.

Căci nu numai pe plan artistic înțeleg acești artiști inconformismul: ei se revoltă și împotriva moralei societății burgheze. Pictează un nud? Nu-l concep, precum Matisse, ca o frumoasă arhitectură sau ca un pretext pentru arabescuri flexibile. Dimpotrivă, îl prezintă voit într-o atmosferă de erotism în care introduc și ceva provocator. Vrînd, pe de altă parte, să combată dulcegăria nudurilor academice, le deformează pe ale lor pînă la urîțenie și repulsie.

Cea mai puternică personalitate a grupului este Kirchner, care, în 1911, se stabilește pentru cîțiva ani la Berlin. Acolo, în arta lui se manifestă o anumită potolire: coloritul devine mai puțin

crud, desenul mai ferm, mai sintetic. Totuși, deși îi place să transpună latura artificială a personajelor marelui oraș, el rămîne un neliniștit. O va arăta pînă și în peisajele pe care, începînd în 1917, le va realiza în Suedia, unde speră să găsească un refugiu în natura virgină a munților înalți.

Oricît de violent ar fi Kirchner, Nolde îl întrece. Dintre toți expresioniștii germani, el cultivă pictura cea mai nestăpînită. Convins că expresia cea mai brutală e și cea mai puternică, nu-și interzice nici un exces, nici o cruzime. Culorile îi sînt țipătoare, pasta nelucrată, forma — ca din topor. Altfel, nu i s-ar putea contesta vizionarismul: e evident în figurile, în scenele religioase, ca și în peisajele sale. Ai dori însă ca vizionarul să fie dublat de un pictor care, în loc să caute doar șocul, și-ar propune să ne comunice emoții mai durabile. Vulgaritatea ce-i urîțește atît de des tablourile nu se întîlnește de altfel în acuarelele sale, care sînt operele cele mai izbutite și cele mai convingătoare.

Austriacul Oskar Kokoschka ne oferă un expresionism, în fond, mai chinuit decît cel al lui Nolde, dar care posedă însușiri picturale mai solide. În anii de început, el execută, atît la Viena cît și la Berlin, portrete ce reprezintă în genere ființe hipersensibile, cu inimi agitate, cu suflete cutremurate de neliniști, și în fiecare din aceste opere pictorul dezgolește adevărul intim al modelului. Dacă inițial se exprimă mai ales printr-o linie incisivă care se răsucește și se cristalizează, el nu întîrzie să-i acorde însă culorii un rol mai important. Factura sa nu-și va pierde totuși niciodată nervozitatea. Ea e cu deosebire impetuoasă în vederile urbane cu care se întoarce din numeroasele-i călătorii și care sînt vaste și totodată pline de agitație.

EMIL NOLDE. 1867-1956. VAGABONZII. 1910-1915. WALLRAF-RICHARTZ MUSEUM, KÖLN

OSKAR KOKOSCHKA. NĂSCUT ÎN 1886. MARSILIA. 1925. CITY ART MUSEUM, SAINT-LOUIS

KOKOSCHKA. BĂTRÎN: MOȘ HIRSCH. PE LA 1907. NEUE GALERIE, LINZ

WASSILY KANDINSKY. 1866-1944. BISERICA DIN MURNAU. 1910. STEDELIJK VAN ABBE MUSEUM, EINDHOVEN

ALEXEJ JAWLENSKY. 1864-1942. MEDUZĂ. MUZEUL DIN LYON

FRANZ MARC. 1880-1916. CALUL ALBASTRU. 1911. COLECȚIA BERNHARD KÖHLER, BERLIN

Se obișnuiește ca printre expresioniști să fie trecuți și pictorii care, în 1909, au fondat la München « Noua Asociație de Artiști » din care a ieșit doi ani mai tîrziu gruparea « Blaue Reiter » (Călărețul albastru). Dar la München nu domnește același spirit ca la Dresda Berlin, sau Viena. Alexej Jawlensky și Wassily Kandinsky, originari din Rusia, folosesc într-adevăr culori vii și chiar violente, dar în genere acordurile lor sînt mai armonioase decît ale aderenților grupării « Die Brücke »; întrucît au stat la Paris, cei doi artiști au fost influențați de Matisse. Cît despre germanii Franz Marc, August Macke și Paul Klee, ei au fost în legătură cu Delaunay, și nici unul dintre ei nu e înclinat să se confeseze fără a da atenție problemelor de limbaj. De aceea nu-i de mirare că tocmai în acest grup se afirmă două personalități ce vor juca un rol capital nu numai în Germania, ci și pe plan internațional: Kandinsky și Klee.

Dacă la început Kandinsky se servește de paleta-i sclipitoare, ca să picteze peisaje din Bavaria și compoziții în care reînvie amintirea unei călătorii în Tunisia, optează încă din 1910 pentru un mod de expresie cu totul nou: pictura abstractă, în timp ce Klee care nu înaintează decît cu precauție, se convinge abia în 1914 că e un colorist. E drept că și mai înainte realizase cîteva acuarele ce vestesc direcția în care o va porni ulterior.

Jawlensky e mai puțin făcut să exploreze pămînturi necunoscute. În preajma lui 1910, maniera lui e, în mare, fauvistă. Dar acordurile sale somptuoase și solemne amintesc de corurile rusești în care vocile înalte se armonizează atît de ciudat cu sonoritățile grave și calde ale bașilor. O linie lată albastră înconjoară figurile oarecum ca o sîrmă ce-și jertfește suplețea de dragul densității. Mai tîrziu, desenul se geometrizează total, și, în ciuda semnificației

spirituale cu care vrea să-și încarce *Chipurile* și *Măștile*, Jawlensky nu va reuși totdeauna să evite schematismul.

Marc și Macke n-au avut vreme să creeze o operă abundentă: războiul din 1914 i-a ucis pe amîndoi. Și totuși ei se numără printre cei mai atrăgători artiști pe care secolul al XX-lea i-a dat Germaniei. Convins că « omul e urît » și că « animalul e mai frumos, mai pur », Marc devine pictorul animalelor. Nu se mulțumea să le înfățișeze cu duioșie, într-un climat de legendă, se străduie să intre, cum s-ar spune, în pielea lor, să vadă și să simtă lumea cum își închipuie că o văd și o simt ele însele. Pînă la urmă descoperă totuși pînă și-n animal lucruri ce-i rănesc sensibilitatea și arta sa devine tot mai abstractă. Într-o operă ca *Tirol* (Muzeul Statului Bavarez, München), pe care o termină în 1914, obiectele aproape au dispărut: ele sînt înlocuite de un conflict între forțe contrare, între forme și culori contrastante.

Mai puțin speculativ ca Marc, dar pictor cu mai multă naturalețe, Macke pare a-i fi consultat pe Seurat ca și pe Delaunay. Are o vădită predilecție pentru personaje svelte și rotunde ca niște coloane, plimbîndu-se pe sub arbori sau oprindu-se în fața vitrinelor. Artă plină de calm, de echilibru, pătrunsă de tihnă, de gravitate și în același timp de gentilețe.

Lyonel Feininger, care nu locuiește la München, expune împreună cu pictorii de la « Blaue Reiter » de-abia în 1913, la Berlin, dar ar fi putut figura alături de ei și mai dinainte. Și el l-a cunoscut pe Delaunay și va păstra toată viața gustul rigorii și al ordonării limpezi deprinse de la cubism. Pe de altă parte, e atît de sensibil la efectele luminii, încît, cu ajutorul unui colorit delicat și misterios, dă ceva aerian și transparent chiar și soliditătii geometrice a navelor și caselor.

FRANZ MARC. GAZELE. 1913. COLECȚIA MARIE LANGE, KREFELD

AUGUST MACKE. 1887-1914. TINERE FETE PE SUB COPACI. 1914. COLECȚIE PARTICULARĂ, AUSTRIA

PAUL KLEE. 1879—1940. ÎN CARIERĂ (ACUARELĂ). 1913. FUNDAȚIA KLEE, BERNA

LYONEL FEININGER. 1871-1956. TURNURI LA HALLE. 1931. WALLRAF-RICHARTZ MUSEUM, KÖLN

PAUL KLEE. 1879-1940. MUNTELE NIESEN. 1915. COLECŢIA HERMANN RUPF, BERNA

KLEE. CU VULTURUL. 1918. FUNDAŢIA KLEE. BERNA

KLEE. PEISAJ CU PĂSĂRI GALBENE. 1923. COLECŢIA R. DOETSCH-BENZIGER, BASEL

KLEE. SPRE STELE. 1923. COLECŢIA ROLF BÜRGI, BERNA

Cînd Klee, în 1914, mărturisește în jurnalul său: « Culoarea mă posedă . . . Sînt pictor », se află în Tunisia, unde călătorește împreună cu Macke. Bineînțeles, deși convingerea aceasta îi încolțește în suflet datorită încîntării voiajului, adevărul e că o întrezărise încă dinainte prin negura îndoielilor sale. Pentru că se caută de mult. Dar înainte de a aborda deschis culoarea ale cărei virtuți i le-au revelat Van Gogh și Cézanne, a vrut să cunoască posibilitățile liniei și ale valorației. Acest artist, care la prima vedere pare a nu-și asculta decît fantezia, inspirația, în tot ce au ele mai spontan și mai incontrolabil, simte într-adevăr nevoia să-și folosească mijloacele cu inteligență. În plus, vrea să-i păstreze fiecăruia o puritate elementară.

Klee vorbește despre artist ca despre un constructor care se străduie « să grupeze elementele formale într-un mod atît de pur și de logic, încît fiecare să-și ocupe locul ce i se cuvine și nici unul să nu-i dăuneze celuilalt ». Spune, desigur, și că « nimic n-ar putea să înlocuiască intuiția » și menționează fazele procesului creator care se află mai degrabă în subconștient. Ceea ce nu înseamnă că, lucrînd, n-ar fi preocupat în primul rînd de probleme plastice. De aceea, după 1914, titlurile operelor sale și ideea pe care o exprimă nu apar îndeobște înaintea compoziției picturale; departe de a o determina, sînt zămislite de ea. Grija de a-și utiliza cu luciditate mijloacele sporește cînd, în 1921, Klee ajunge profesor la « Bauhaus », fondată de arhitectul Gropius la Weimar. În această școală, unde se urmărește dărîmarea « zidului trufaș dintre meșteșugar și artist » și unde sînt profesate cele mai avansate concepții artistice, Klee predă alături — printre alții — de Feininger și Kandinsky: reia totul din temelii și cursul lui se numără printre cele mai sistematice.

De altfel, consideră neapărat necesar ca studiul să se orienteze și către domeniul naturii. Îi recomandă unui pedagog să-și ducă elevii « să vadă cum se formează un mugur, cum crește un arbore, cum se dezvoltă un fluture, pentru ca și ei să devină la fel de bogați, la fel de mobili, la fel de originali ca și marea natură ». Sfaturile pe care le dă altora, le pune în practică el însuși. El studiază natura nu numai în aparențele, dar și în funcțiile și în legile ei, dovadă că o poate evoca în picturi ce par a fi total abstracte.

În ansamblu, arta i se remarcă atît prin densitatea poetică precum și prin diversitatea calităților picturale. Într-adevăr, nici o operă contemporană nu-i mai variată, mai bogată în invenții decît a lui. Aici, o linie subțire și ascuțită pășește agilă, dincolo apare sfioasă, ezitantă, altundeva o trăsătură largă înaintează cu o apăsătoare încetineală. Dacă de obicei tonul se degradează treptat, poate și să se afirme fără nici o reținere, poate fi viu, insistent. Sonoritatea și-o accentuează mai ales în ultimele opere, și tot aici apare și desenul cel mai ferm, cel mai liber și cel mai eliptic. Klee își desfășoară compoziția cînd în înălțime cînd în lărgime, sugerînd uneori o adîncire, alteori depărtări sau un relief.

Oricare i-ar fi maniera, nu se confundă cu nimeni. Este în același timp grav și malițios, plin de naivitate și de o supremă reflexivitate. Are un umor lipsit de răutate și o duioșie de loc dulceagă. Evocă tragicul fără grandilocvență, povestește fără a cădea în anecdotism. Îi plac capriciile, dar numai ca libertăți ce ți le îngădui față de regulă. Știe să îmbine rigoarea cu grația, spontaneitatea cu calculul. Stabilește, în sfîrșit, o înțelegere dintre cele mai subtile între înclinările sale poetice, preferința pentru simbol și necontenita sa preocupare de-a satisface toate exigențele tabloului.

KLEE. ALTIMETRIE INDIVIDUALIZATĂ A BAZELOR. 1930. FUNDAȚIA KLEE, BERNA

KLEE. BEȚIE. 1939. COLECȚIA HANS MEYER, BERNA

KLEE. MATELOT. 1940. COLECȚIA VICTOR BABIN, SANTA FE

RIK WOUTERS. 1882-1916. FLORI PENTRU ANIVERSARE. 1912. COLECȚIA C. JUSSIAUT, ANVERS

CONSTANT PERMEKE. 1886-1952. LOGODNICII. 1923. MUSÉE DES BEAUX-ARTS, BRUXELLES

PERMEKE. FAMILIE DE ȚĂRANI CU PISICA. 1928. COLECȚIA GUSTAVE VAN GELUWE BRUXELLES

Înrîurirea exercitată de Ensor nu numai asupra expresioniștilor germani, ci și asupra picturii din propria-i țară este un fapt indiscutabil. Cu toate acestea, n-a avut un discipol veritabil. Deși Rik Wouters îi datorează predilecția pentru nuanțele vii alternînd cu cele sidefii, în rest cei doi n-au nimic comun. La Wouters — nici ironie, nici grimase. E pictorul luminii vesele, dar întrucîtva reci, ce palpită în interioare, mîngîind învăluitor femeile, fructele, florile, obiectele. De altfel, pe lîngă Ensor, îi admiră pe Cézanne și pe Renoir. De aceea în opera lui senzualitatea conviețuiește cu rigoarea. Și așa cum alătură delicatețea și strălucirea, pictează impetuos fără a neglija ordonarea.

Moartea lui pretimpurie în războiul de la 1914 coincide cu momentul cînd Constant Permeke, Gustave de Smet și Frits van den Berghe încep să descopere stilul expresionist ai cărui principali pionieri în Flandra vor fi ei. Și ei se îndepărtează de Ensor, fiind totuși stimulați de pilda lui. N-au nimic din fantezia și maliția lui. Și pe paletele lor domină pămînturile și culorile sumbre.

La Permeke se întîlnesc tonurile ogorului umed, ale laptelui smîntînos, ale paielor, ale lemnului de stejar vechi, în sfîrșit toate tentele pe care le vede țăranul cînd ară și recoltează. Nici o pictură nu-i mai aproape de țărînă ca a lui, nici una nu-i mai străină de civilizația orașului. Nu se pot imagina subiecte mai de rînd: oameni mîncînd cartofi sau pîine neagră, scroafa și godacii ei, mulsul vacii în staul, o chermesă în sat, țărani muncind la cîmp sub imensitatea strivitoare a cerului. Dar toate acestea, Permeke le privește cu un soi de gravitate religioasă și le transpune într-o pictură ce le dă o poezie patetică, fără a le știrbi realitatea aspră și brutală. Și într-adevăr, dacă izbește mai întîi prin vigoarea sa, prin caracterul

greoi, masiv, violent, el știe să se arate și sensibil. Știe să le confere ceva rar tonurilor sale care, în sine, sînt vulgare; știe mai ales să-și lucreze pasta așa încît s-o facă vibrantă, savuroasă și, dacă e nevoie, luminoasă.

În timp ce Permeke se lasă tîrît de lirismul rău, Gustave de Smet se supraveghează. Forma lui atestă că a ținut seama de lecția cubiștilor, dar prin colorit, în care abundă brunurile și roșurile cărămizii, îi aparține Flandrei. Îi aparține și prin teme. Totuși, la el, țara nu are asprimea sălbatică din opera lui Permeke; satul lui e o lume calmă și închisă, încălzită de prezența prietenoasă a animalelor domestice și unde te simți la adăpost.

Van den Berghe se situează între Permeke și de Smet: mai puțin impulsiv decît primul, e mai dur, mai patetic decît al doilea. Către 1927, își modifică de altfel maniera: se îndreaptă spre explorarea subconștientului și pictează înspăimîntătoare viziuni de coșmar.

Dimpotrivă, Edgar Tytgat, pe care-l putem apropia de expresioniști, ne introduce în lumea liniștitoare a păpușilor și a fabulei. Narator ca și pictor, el descrie lumea aceasta cu un umor candid și fermecător.

Dacă prin pesimismul, clarobscurul dramatic, gravitatea sa uneori neliniștitoare, luxemburghezul Joseph Kutter prezintă unele afinități cu expresioniștii flamanzi, adinca sa originalitate e totuși evidentă. Își controlează mai bine instinctul decît Permeke și e mai puțin sistematic decît Smet. De altminteri, paleta îi e mai bogată decît a lor, mai multicoloră, mai radioasă; la el tendințele expresioniste sînt contrabalansate de o puternică înclinare către pictură pură. Pînă și în *Clovnii* săi, în care sfîșierile sufletești i se revelează în chipul cel mai mișcător, arta lui se remarcă prin savoare, soliditate, ținută.

GUSTAVE DE SMET. 1877-1943. PEISAJ MARE CU VACI 1928. COLECȚIA M. JAULOT, BRUXELLES

EDGAR TYTGAT. 1879-1957. CIRC ÎN FLANDRA. 1925. COLECȚIA M. MABILLE, BRUXELLES

JOSEPH KUTTER. 1894-1941. CLOVN MUZICANT. 1937. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM

CHAÏM SOUTINE. 1894-1943. MINISTRANTUL. 1928. COLECȚIA D-NEI JEAN WALTER, PARIS

SOUTINE. PEISAJ. 1926. COLECȚIE PARTICULARĂ, LONDRA

SOUTINE. FEMEIA ÎN ROŞU. COLECȚIA HARRY BAKWIN, NEW YORK

Îndeobşte, expresionismul care, după primul război mondial, se înrădăcinează în diferite ateliere din Franța, n-are, nici el, aici, nimic haotic. S-ar putea chiar spune că nu e amenințat de dezordine. Nu vedem aici diguri zguduite de valurile violente ce țîşnesc din adîncurile dureros vînzolite. În definitiv, un Gromaire e mai apropiat de cubişti decît de Permeke.

Dar tot în Franța lucrează şi Soutine, pictorul căruia îi datorăm opera cea mai chinuită, cea mai neliniştitoare şi mai frenetică pe care a dat-o vreun expresionist. Soutine şi-a petrecut copilăria în ghetou, în Lituania cuprinsă în imperiul țarist, unde pogromurile erau o amenințare constantă. Aici a trăit în mizerie şi spaima ca şi foamea l-au însoțit atît la academia din Vilno cît şi mai tîrziu, la Paris, unde soseşte în 1913. Anxietatea nu-l va părăsi nici cînd va ieşi din strîmtoare, şi, în orice ar picta, îşi proiectează neliniştea, disperarea, singurătatea incurabilă.

Personajele lui sînt ființe degenerate, cu trup diform, cu chip demențial, abrutizat sau viclean. Mai mult, le simte atît de iremediabil blestemate, încît le priveşte fără urmă de compătimire şi fără nici o tresărire de revoltă. Îl consolează oare animalele? Nu le pictează decît moarte: un bou sau un iepure jupuiți, un fazan jumulit atîrnat deasupra citorva roşii ce aduc cu nişte cheaguri de sînge. Oare în fața peisajelor îşi schimbă dispoziția sufletească? Cele pe care ni le înfățişează sînt parcă pradă unor zguduiri seismice: clătinate, casele par gata să se prăvale, copacii se zbat în uragane care-i zguduie şi-i răsucesc. Drumuri abrupte urcă să ia cerul cu asalt şi se pierd în vid. Chiar peisajele însorite din Sudul Franței gem parcă sub ghearele unui sadic.

Dar nihilismul acesta e compensat de viața pe care Soutine

i-o dă nu atît formei (realistă în fond — numai că ciopîrțită), cît coloritului, pastei sale. O viață impură, desigur, mîloasă uneori, dar cît de palpitantă și bogată în frumuseți! Alături de roșurile violente, albastrurile nocturne și plumburii, iată și rozuri delicate (ce contează dacă sînt ale descompunerii!), iată alburi albăstrii, gălbui, iată, pe scurt, gingășia, delectarea alături de tot ce ce ne frapează și ne înfioară.

Ceea ce s-a numit «pateticul evreiesc» se manifestă și la Modigliani, în alt chip însă. Modigliani e italian. A studiat la Florența și va păstra o permanentă admirație pentru maeștrii toscani din Trecento și Quattrocento. La Paris, unde sosește pe la 1908, îi frecventează pe cubiști. Astfel, oricît l-ar fi atras desfrîul în viață, în pictură e partizanul unei facturi disciplinate. De altfel, nu se exprimă, ca Soutine, printr-o culoare malaxată cu furie, în care trăsătura se înnămolește și se pierde. La el, tentele surde se așază cuminți în forme definite de o linie totdeauna precisă, dar din ce în ce mai mlădioasă și mai elegantă. Fără langoarea cu care se lungește și grăuntele de manierism vădit pe-alocuri, ea ar fi putut să fie trasată de un sienez din secolul al XIV-lea sau de un florentin ca Baldovinetti.

Modigliani, pe care nu-l interesează cu adevărat decît omul, a pictat doar nuduri și portrete. Nudurile lui sînt departe de a ignora plăcerile trupului; ele exală totuși un sentiment de melancolie. Cît despre portrete, oricît ar fi fost de diferite modelele în realitate (și printre ele erau artiști, poeți, femei iubite sau doar întîlnite), toți îi aparțin aceleiași rase obosite, anxioase și vulnerabile. Iată-i în fața noastră în atitudini măsurate, invitîndu-ne să le apreciem tristețea și suferința de a trăi.

AMEDEO MODIGLIANI. 1884-1920. PORTRETUL POETULUI LEOPOLD ZBOROWSKI. 1917. MUSEU D'ARTE. SÃO PAULO

MODIGLIANI. NUD. 1917-1918. COLECȚIA GIANNI MATTIOLI, MILANO

MODIGLIANI. ELVIRA. 1919. COLECȚIA W. HADORN, BERNA

MARC CHAGALL. NĂSCUT ÎN 1887. NEGUSTORUL DE VITE. 1912. KUNSTMUSEUM, BASEL

CHAGALL. VIOLONISTUL VERDE. 1918. SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK

CHAGALL. MIRII DE LA TURNUL EIFFEL. 1938-1939. COLECŢIE PARTICULARĂ

Dacă, nu mult după sosirea sa la Paris în 1910, Chagall a pictat cîteva pînze care pot fi calificate drept expresioniste, în ansamblu opera sa se distinge de toate cele examinate pînă acum. Numai cu Tytgat i s-ar putea descoperi unele afinităţi. Căci şi el e un narator. E drept că vorbeşte altă limbă decît pictorul flamand şi istoriseşte alte poveşti. Ca şi Soutine, vine din Rusia, şi cele văzute în timpul copilăriei petrecute la Vitebsk, într-o familie evreiască sărmană şi numeroasă, şi le aminteşte necontenit. Îl vor pecetlui şi alte evenimente: fericirea sa familială, persecuţiile cărora le sînt victime congenerii săi, nimic însă nu va şterge imaginea plină de nostalgică duioşie pe care i-a lăsat-o patria sa.

Stilul i se transformă uneori: formelor întortocheate de la început, cubismul le imprimă rigoarea geometrică, dar aceasta, în anii douăzeci, face iarăşi loc unui desen mlădios, şi spiritul artei sale rămîne acelaşi. Imaginaţia e totdeauna superioară verosimilului. Sau mai degrabă superior e adevărul pe care-l ştie şi-l simte pictorul, cel al spiritului, al inimii şi nu cel al ochilor. În universul pe care-l creează, legile lumii fizice sînt abolite. Nu există bariere între diversele regnuri naturale şi diferite faze ale timpului. Lucruri, care, în lumea exterioară, sînt străine unele de altele, aici se înrudesc şi se îmbină în chip firesc. Ceea ce în mod normal e neînsufleţit, se însufleţeşte o dată cu restul: o pendulă, un candelabru zboară la fel de bine ca o pereche de îndrăgostiţi.

Nesimţindu-se niciodată limitat de realitatea vizibilă, Chagall îşi distribuie şi culorile cu toată libertatea. Ţine oare seama de valoarea lor poetică? Am fi ispitiţi să credem că da. Însă « eu nu admit nimic, spune el, care să nu se justifice mai întîi din punct de vedere plastic ».

Alături de pictura modernă propriu-zisă s-a creat o artă care, în ea însăşi, n-are nimic nou, dar căreia circumstanţele i-au dat o nouă semnificaţie: arta celor denumiţi « primitivii secolului al XX-lea » sau « maeştrii populari ai realităţii ». În mare, ea continuă o veche tradiţie artizanală, pe care principiile Renaşterii au influenţat-o desigur, fără a o domina însă total vreodată. Prezintă de aceea stîngăcii, inabilităţi dintre care unele provin din ignoranţă şi inexperienţă, pe cînd altele se datorează ingenuităţii privirii şi a spiritului. Rezultatul: şi arta aceasta se abate de la « realismul optic », pentru a da despre obiecte o imagine mai completă, mai « adevărată » decît cea propusă de « Şcoală ». Astfel, nu e de mirare că reprezentantul ei cel mai semnificativ, Henri Rousseau, a fost deosebit de apreciat de promotorii cubismului: aceştia îşi regăsesc la el dacă nu spiritul speculativ, măcar unele rezolvări asemănătoare pe alocuri cu ale lor.

Henri Rousseau, poreclit « Vameşul » — în realitate a fost impiegat la biroul de accize din Paris — şi care la vîrsta de 40 de ani s-a pensionat pentru a se dedica picturii, era oare atît de naiv pe cît lasă să se creadă cutare episod din viaţa lui? Biografii săi încă se mai întreabă. Oricum, a executat tablouri trainic construite şi superb pictate care suportă vecinătatea celor mai puternice opere ale epocii.

Cum faima i-a fost stabilită de cubişti, se uită uşor că s-a născut la numai patru ani după Monet. Nimeni însă n-a fost mai refractar faţă de impresionism: niciodată el nu se opreşte la întîmplător, la momentan. Pictează ceea ce este, ceea ce durează, ceea ce se lasă măsurat, pipăit, cîntărit. Nu se spune oare că înainte de a-i face portretul lui *Apollinaire (Muza şi Poetul)*, i-a măsurat nasul, fruntea, gura, urechile?

HENRI ROUSSEAU, ZIS «VAMEŞUL» 1844-1910. PORTRETUL LUI PIERRE LOTI. PE LA 1890. KUNSTHAUS, ZÜRICH

HENRI ROUSSEAU. ÎMBLÎNZITOAREA DE ŞERPI. 1907. LUVRU, PARIS

HENRI ROUSSEAU. MUZA ŞI POETUL: APOLLINAIRE ŞI MARIE LAURENCIN. 1909. KUNSTMUSEUM, BASEL

LOUIS VIVIN. 1861-1936. NOTRE-DAME DE PARIS. PE LA 1933. MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS

ANDRÉ BAUCHANT. 1873-1958. SĂRBĂTOAREA ELIBERĂRII (DETALIU). 1945. MUSÉE D'ART MODERNE, PARIS

CAMILLE BOMBOIS. NĂSCUT ÎN 1883. SALUTUL DANSATOAREI. 1926. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

El nu se mărginește totuși să picteze doar ce observă — portrete, peisaje, flori, naturi moarte —, ci tratează și subiecte imaginare: *Războiul* sau *Cavalcada discordiei*, o *Îmblînzitoare de șerpi*, *Visul Yadwighăi*. Ultimele două opere reprezintă scene ce se petrec în luxuriante păduri virgine și se credea că explicația lor ar fi o călătorie în Mexic. Dar pare mai plauzibil că Rousseau le-a creat pe baza datelor pe care le găsea în Jardin des Plantes la Paris. Și oare nu a știut să-i confere o atît de intensă poezie tocmai fiindcă n-a pus niciodată piciorul într-o pădure virgină? Și nu dovedește totdeauna că e un vizionar? În orice caz, arta îi e pătrunsă de un grav mister, și precizia desenului, monumentalitatea formei, transparența cristalină a atmosferei în loc să-l risipească, îl fac și mai fascinant.

Dacă nici unul dintre ceilalți naivi contemporani nu se ridică la autoritatea lui Rousseau, unii din ei ne pun totuși în prezența unei realități căreia candoarea lor îi redă tainica densitate și deplina sa evidență. În plus, fiecare ne face să pătrundem într-o lume diferită. Vivin pictează mai ales arhitecturi pe care le înalță piatră cu piatră, ca un zidar, în vreme ce Bauchant reprezintă cu predilecție scene biblice sau istorice pe care le plasează în peisaje încîntătoare. Și dacă Bombois, cu o vigoare mahalagească, ne arată performanțe de bîlci și de circ și planturoase figuri de femei, Séraphine Louis ne oferă îmbelșugate jerbe de flori și bogate mănunchiuri de fructe culese din nu se știe ce grădină fabuloasă. Pictura acestei simple menajere depășește cu mult orice realism. La drept vorbind, puține opere merită mai din plin ca ale ei calificativul de suprarealiste.

Utrillo nu-i un pictor naiv în același sens ca Rousseau sau Bauchant. Nu are nici uimirea lor în fața vieții, nici stilul lor simplificator. Cînd în 1903 mama sa, Suzanne Valadon, ea însăși pictoriță de calitate, îi pune penelul în mînă încercînd să-l vindece de alcoolism, începe să execute peisaje influențate de Pissarro. Va rămîne și mai tîrziu partizanul unui soi de impresionism primitiv, adică al unui impresionism care nu dizolvă forma și nu descompune culoarea. În fond, limbajul lui pictural n-are nimic nou. Și totuși, el ocupă în pictura contemporană un loc fără rivali.

Nimeni înaintea lui nu privise străzile din Montmartre cu o melancolie atît de pătrunzătoare. Nimeni nu dăduse o imagine atît de dezolată a vechilor ziduri. El le transpune tencuiala care crapă, se sfărîmă, se acoperă de lepră, de mucegai. O și imită parcă în pasta albă sau cenușie care le dă celor mai bune opere ale sale un aer totodată vetust și distins. Pe de altă parte, își arată pasiunea pentru compoziția solidă; îndeosebi în numeroasele biserici pe care le-a pictat după cărți poștale sau după natură, distribuie masele arhitecturale cu un suprem simț al echilibrului.

Maestru al alburilor și griurilor cărora le poate adăuga albastruri și brunuri potolite, nu reușește am putea spune niciodată să creeze o operă densă folosind tente luminoase și stridente. De altfel, pe măsură ce scapă de tristețe și ajunge să-și pună ordine în viață, arta i se ofilește. De pe la 1920, Utrillo, care în anii de dezmăț și descumpănire dovedise cele mai certe calități picturale, ajunge să se imite doar și, în general, zadarnic se va sili de-aici înainte să-și recupereze geniul care l-a părăsit.

MAURICE UTRILLO. 1883-1955. BISERICA SAINT-PIERRE ȘI BASILICA SACRÉ-COEUR. 1910. GALERIA PÉTRIDÈS, PARIS

UTRILLO. ZĂPADĂ ÎN MONTMARTRE. COLECȚIE PARTICULARĂ, NEW YORK

UTRILLO. CAPELA « LA PETITE COMMUNIANTE ». 1912. GALERIA PÉTRIDÈS, PARIS

UTRILLO. CÎRCIUMA « LA IEPURELE SPRINTEN » (GUAȘĂ). GALERIA PÉTRIDÈS, PARIS

MARCEL DUCHAMP.
NĂSCUT ÎN 1887.
SCHIMBAREA FECIOAREI ÎN MIREASĂ.
1912.
MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

FRANCIS PICABIA.
1879-1953.
OPTOFON.
COLECȚIA H. P. ROCHÉ, PARIS

HANS ARP.
1887-1966.
OMUL CU TREI BURICE.
1920.
COLECȚIE PARTICULARĂ, MERIDEN, CONNECTICUT

Dacă iraționalul ocupă un loc deja considerabil la majoritatea expresioniștilor, ponderea lui sporește și mai mult la promotorii dadaismului și suprarealismului. Cei dintîi încep să se manifeste în cursul războiului din 1914—1918 și însuși războiul le explică starea de spirit și activitățile. Revoltați de o lume în care triumfă absurditatea și moartea, dezgustați de utilizarea ce văd că i se dă rațiunii, logicii și științei, ei le zeflemisesc, le denigrează, le proclamă dăunătoare, nefaste. Însuși numele ce și-l dau în 1916 e semnificativ, fiindcă e anume fără sens: îl găsesc deschizînd la întîmplare un dicționar.

Acestea se petrec la Zürich într-un grup format, printre alții, din poetul Tristan Tzara, originar din România, scriitorii germani Hugo Ball și Richard Hülsenbeck, pictorul și sculptorul alsacian Hans Arp. Dar simultan spiritul dadaist se afirmă și la New York, unde protagoniștii săi sînt doi pictori veniți din Franța: Marcel Duchamp și Francis Picabia. Ceva mai tîrziu, noi focare apar la Paris, Berlin, Köln, Hanovra. Dacă la Berlin dadaiștii au preocupări politice, în alte părți acțiunea lor revoluționară nu se exercită decît în domeniul artistic și cultural. De altminteri, pe cînd unii nu atacă decît concepții ce li se par false sau sterpe, alții vor să distrugă însăși noțiunea de artă.

Astfel, Marcel Duchamp, vrînd să demonstreze că orice obiect gata fabricat *(ready made)* poate fi promovat la rangul de obiect de artă, cumpără un closet, îl semnează cu numele unui fabricant de articole sanitare, R. Mutt, îl intitulează *Fîntînă* și-l trimite în 1917 la expoziția Independenților de la New York. Sau ia o reproducere a *Giocondei*, îi adaugă mustăți și o prezintă în 1920 la Paris sub titlul de L.H.O.O.Q. Picabia, la rîndul său, pictează « mașini ironice » cu mecanism precis, dar absurd... Pe scurt, după ce au realizat tablouri remarcabile (Picabia e, pe la 1913, unul

din promotorii artei abstracte), acești doi pictori nu mai acordă importanță adevăratei creații artistice. Țelul lor, acum, este să ridiculizeze ceea ce ei consideră a fi idolii unei societăți: mașinismul sau arta pe care o admiri cu ochii închiși, deoarece o știi adăpostită într-un venerabil muzeu.

Dimpotrivă, Arp, care va deveni unul din marii sculptori ai secolului nostru, nu urmărește simpla negare a tuturor valorilor. « Noi căutam, va spune el, o artă elementară care trebuia, credeam noi, să-i salveze pe oameni de nebunia furioasă a epocii acesteia. Năzuiam la o nouă ordine care să restabilească echilibrul între cer și infern. » De aceea el creează, bazîndu-se pe rodnicia hazardului, picturi și reliefuri abstracte al căror interes artistic e incontestabil. La fel se întîmplă cu operele pe care Kurt Schwitters, dadaistul din Hanovra, le execută după război, reunind fragmente de obiecte zvîrlite la gunoi. Petice de plicuri, de timbre, de bilete de tramvai, de jurnal sau hîrtie de ambalaj alcătuiesc sub mîna lui mici tablouri care amintesc cînd colajele cubiștilor, cînd unele acuarele ale lui Klee și în care descoperi uneori uimit rafinamente de miniatură persană.

Cît despre suprarealism, el se naște în 1922 la Paris, chiar în sînul mișcării dadaiste. Și el celebrează virtuțile iraționalului, dar nu o face în scopuri distructive. Condus de poeți care l-au citit pe Sigmund Freud, el își propune să exploreze subconștientul, să arunce o nouă lumină peste ceea ce e ascuns în abisul sufletului omenesc. În acest scop, André Breton predică, în *Manifestul suprarealismului* din 1924 « automatismul psihic pur », « dicteul gîndirii », « în lipsa oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale ». Ceea ce contează deci într-un tablou strict suprarealist nu e căutarea picturală, ci documentul psihologic. Și de vreme

MAX ERNST. NĂSCUT ÎN 1891. NEPRIHĂNITUL IOSIF. 1928. COLECȚIA A. D. MOURADIAN. PARIS

MAX ERNST. MAMĂ ȘI COPII PE GLOBUL TERESTRU. 1953. KUNSTHALLE, MANNHEIM

YVES TANGUY, 1900-1957. MAMĂ, TATA E RĂNIT! 1927. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

SALVADOR DALI. NĂSCUT ÎN 1904. PERSISTENȚA MEMORIEI. 1931. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

DALI. BACANALĂ. 1939. COLECȚIE PARTICULARĂ

RENÉ MAGRITTE. NĂSCUT ÎN 1898. TREPTELE VERII. 1937. COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

JOAN MIRÓ. NĂSCUT ÎN 1893. PEISAJ CATALAN; VÎNĂTORUL. 1923-1924. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

ce se apreciază că imaginea, anecdota e mai revelatoare decît forma, suprarealiștii ortodocși ca germanul Max Ernst, belgianul René Magritte, spaniolul Salvador Dali se exprimă deliberat cu mijloacele realismului «fotografic». Dar, ca și la Chirico care-i îndrumă, degeaba sînt realiste detaliile, ansamblul e straniu, plin de arbitrar și de monstruozități.

În definitiv, Max Ernst a creat opera suprarealistă cea mai complexă și cea mai densă. Mai puțin agresivă decît cea a lui Dali, ea răspunde evident unor necesități mai profunde si misterul ei este mai autentic. Pe de altă parte, în vreme ce Dali se complace în vulgaritatea unui colorit de cromolitografie, Ernst a optat în ultimul timp pentru o manieră ce ține seama de anumite aporturi ale cubismului și ale artei abstracte, și aceasta i-a permis să-i dea picturii suprarealiste calitățile picturale pe care ea și le jertfise cu prea multă ușurință.

E adevărat că André Masson și spaniolul Joan Miró, care au făcut și ei parte din grup, nu s-au dezinteresat niciodată de căutările plastice. Totuși, ca și Klee, care în 1925 a luat parte la prima expoziție suprarealistă de la Paris, acești doi pictori depășesc suprarealismul ortodox. În ultimă analiză, importanța mișcării stă în ideile pe care le-a răspîndit, mai puțin în tablourile ce îi ilustrează fidel concepțiile. Marele ei merit e de a fi ațintit privirile asupra subteranelor sufletului, dezvăluite în parte încă de artiști ca Hieronymus Bosch, William Blake, Redon, Chagall, dar pe care un raționalism prea îngust tinde periodic să le nege sau să le ignore. Astfel, suprarealismul l-a influențat pînă și pe Picasso și efectele îi sînt încă vizibile la unii abstracționiști de azi.

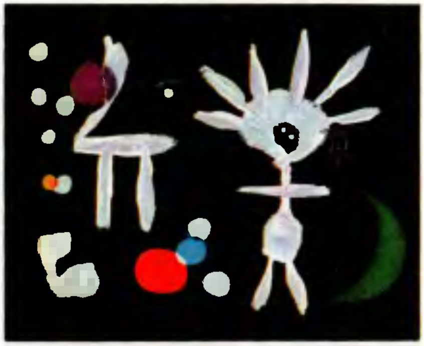
Pentru Miró, întîlnirea, în 1925, cu suprarealiștii constituie cea

de-a doua și definitiva eliberare, prima fiind urmarea contactelor pe care le avusese în 1919 cu Picasso. Dar importantă e, desigur, și înrîurirea cubismului, înainte de a-i fi frecventat pe André Breton și pe prietenii săi. Altminteri, în 1925, se și află în posesia unui stil pe care nu-l împarte cu nimeni. Și-a inventat de pe acum semnele malițioase grație cărora comentează obiectele, evocîndu-le totodată. Suprarealismul nu face decît să-l îndemne a se exprima cu și mai multă fantezie, într-o manieră și mai spontană, și mai capricioasă.

Că între Miró și Klee există afinități e evident: amîndoi ne introduc într-o lume primitivă. Totuși dacă primitivismul lui Klee are o anumită pudoare, cel al lui Miró se manifestă cu elan și fără opreliști. Fără opreliști, dar nu fără humor. Pe de o parte, nu s-ar putea nega existența unei anumite cruzimi în arta spaniolului. Nu fără rînjet își compune omuleții rudimentari și le dă un aer năuc, tîmp, uneori lacom și rău. Îi pune bucuros pe lîngă păsări stranii și multiforme cu care de altminteri li se întîmplă să se confunde, dacă nu cumva păsările se confundă cu ei. Lui Miró îi plac figurile ambigue, se complace în a sugera insolite înrudiri intre creaturi diferite. Dacă bărbații și femeile lui grotești amintesc uneori idolii preistorici, ei n-au însă niciodată nimic măreț și înfricoșător: atestă permanent că humorul care a contribuit la crearea lor îi și domină.

Cu toată dezinvoltura lui, desenul lui Miró nu-i lipsit de caracter. Extrema fantezie cu care poate hoinări nu exclude fermitatea. Cît despre culoare, ne reține aici printr-o surdă opulență, dincolo printr-o strălucire îndrăzneață și burlescă.

MIRÓ
PASĂREA NOCTURNĂ.
1939.
COLECȚIA D-NEI GIEDION-WELCKER, ZÜRICH



MIRÓ.
DOAMNA ALBĂ.
1950.
COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

MIRÓ.
VIOLETUL LUNII.
1951.
COLECȚIE PARTICULARĂ, PARIS

WASSILY KANDINSKY. 1866-1944. COMPOZIŢIE ABSTRACTĂ NR. 2. 1913. COLECŢIA JOSEPH SLIFKA, NEW YORK

KANDINSKY. PE ALB. 1923. COLECŢIE PARTICULARĂ, PARIS

KANDINSKY. COMPOZIŢIE ROZ. WALLRAF-RICHARTZ MUSEUM, KÖLN

Prima operă abstractă pictată de Kandinsky în 1910 e o acuarelă. Are oarecum aerul unui exerciţiu de stil, al unei experienţe aventuroase. Şi, desigur, aerul acesta îl avea şi-n ochii pictorului care de mulţi ani era convins că obiectele îi dăunau picturii sale, dar ezita să le părăsească. Nu risca oare să se rătăcească şi să se înnămolească în decorativ? De altfel, pînă în 1913, în opera lui vor interveni încă amintiri ale lumii exterioare. Vor fi deformate, e drept, şi deseori vor fi aproape de nerecunoscut căci, deşi Kandinsky e obsedat de ele, pe pînză vrea totuşi să le reducă la simple linii şi pete colorate.

Linii ce izbucnesc impetuoase, şerpuiesc, se învîrtejesc, se zbîrlesc sau se crispează; culori sărbătoreşti ce clocotesc, explodează şi se izbesc. Pentru Kandinsky, pictura e atunci « un şoc tunător de lumi diferite... Orice tablou, spune el, se naşte, ca şi cosmosul, prin catastrofe care, din mugetul haotic al instrumentelor, alcătuiesc pînă la urmă o simfonie numită muzica sferelor ». În multe din picturile sale, e, într-adevăr, ceva cosmic. Ele ne ridică deasupra pămîntului, în lumea aştrilor şi planetelor.

După războiul din 1914, şi mai ales începînd din momentul cînd, în 1922, intră la « Bauhaus » Kandinsky îi dă artei sale un caracter mai puţin « romantic ». Dar, dacă tumultul îi dispare din opere, dacă desenul se geometrizează, dacă compoziţia se limpezeşte, dinamismul subzistă: aproape toate formele traduc o mişcare, un elan sau o nerăbdare. Culorile pot fi uşoare, elegante; în genere, ele sînt solemne, somptuoase. În ele regăsim toate timbrele marii orchestre, de la strălucirea uneori carnavalescă a trompetelor pînă la melodiile graţioase ale flautelor şi viorilor.

Curînd după apariţia sa la München, pictura abstractă îşi găseşte

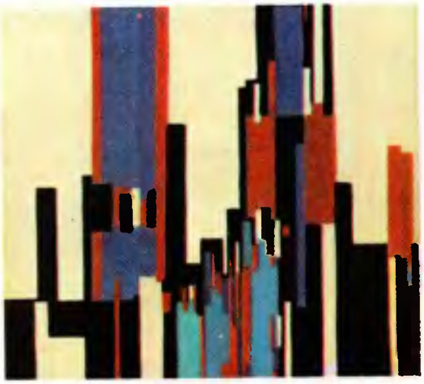
promotori şi la Paris, în Italia, în Rusia. Pentru mulţi dintre aceştia, nu e însă vorba de o convertire totală şi definitivă. La drept vorbind, cei care prin ponderea şi semnificaţia operei lor merită să treacă printre pionierii artei onfigurative nu sînt mulţi. Dar e în afara oricărui dubiu că alături de Kandinsky şi Delaunay trebuie să fie citaţi cehul Kupka, rusul Malevici, olandezul Mondrian.

Căutările lui Kupka sînt diverse. Compoziţiile sale vor parcă să rivalizeze cu muzica şi iată-l pictînd *Fugi pe două culori* sau *Solo pentru o linie brună*. Altădată eşafodează arhitecturi şi iată-l construind un soi de edificiu în care acţiunea diferitelor culori creează un spaţiu mistic ce evocă o *Catedrală*. Kupka poate de asemenea să îndrepte spre noi unde succesive de forme curbe sau ogivale ce ţişnesc parcă din adîncurile universului. Uneori, o mişunare florală îi umple tabloul cu atîta intensitate, încît pare gata să se reverse. Dar artistul îl stăpîneşte. Adesea chiar îşi refulează lirismul şi arta îi devine rece, fiind prea sever supravegheată.

Doritor să stabilească « supremaţia purei sensibilităţi », Malevici, întemeietorul suprematismului, nu foloseşte decît forme geometrice plane şi elementare. Dacă într-o bună zi, ca să poată reîncepe de la zero, pictează doar un careu negru pe fond alb, îndeobşte dreptele şi curbele, pătratele şi dreptunghiurile, cercurile şi trapezele sale sînt înveşmîntate într-un colorit variat care îi dă fiecăreia din aceste forme o personalitate specifică. De aceea, fiecare pare purtătoarea unui mesaj diferit. Şi Malevici pare a fi primul care a arătat în pictură că geometria strictă poate fi sensibilizată şi înzestrată cu o reală forţă emotivă.

Mondrian foloseşte şi el geometria, dar într-un spirit mai auster, mai puritan ca Malevici.

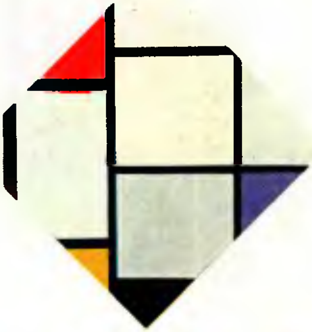
KASIMIR MALEVICI. 1878-1935. COMPOZIŢIE SUPREMATISTĂ. 1915-1916. LENINGRAD



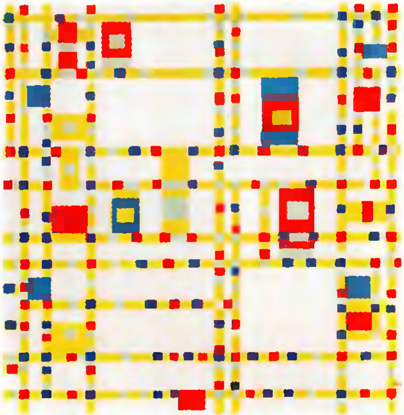
FRANK KUPKA. 1871-1957. PLANURI VERTICALE ALBASTRE ŞI ROŞII. 1913. GALERIA LOUIS CARRÉ, PARIS

KUPKA. ARHITECTURĂ FILOZOFICĂ. 1913. GALERIA LOUIS CARRÉ, PARIS

PIET MONDRIAN. 1872-1944. COMPOZIȚIE OVALĂ (TABLOU III). 1914. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM



MONDRIAN. COMPOZIȚIE CU ROȘU, GALBEN ȘI ALBASTRU ÎNTR-UN PĂTRAT. 1926. COLECȚIA H. M. ROTHSCHILD, S.U.A.



MONDRIAN. BROADWAY BOOGIE-WOOGIE. 1942-1943. MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK

Din clipa cînd și-a găsit maniera, adică din 1921, nu mai admite pe pînză decît compartimente delimitate de verticale și orizontale. Și coloritul lui se reduce la roșu, galben, albastru, la care se adaugă albul, negrul și griul. Pe lîngă aceasta, culorile nu îi sînt niciodată amestecate și nu intervin neapărat toate trei, așa încît anumite tablouri nu oferă decît suprafețe albe divizate prin două sau trei linii negre.

O asemenea epurare se explică oare printr-o lipsă de sensibilitate? Nicidecum: operele pe care Mondrian le execută între 1911 și 1914 la Paris sub influența cubismului sînt dintre cele mai fremătătoare. Numai că el ajunge la convingerea că trebuie să redea nu « stări sufletești subiective », ci « pura realitate ». Și această realitate, pe care el o situează îndărătul aparențelor schimbătoare ale naturii, doar raporturile plastice pure — apreciază el — o pot sugera. Totuși, oricare ar fi precizia raporturilor pe care se străduie să le stabilească, sîntem siliți să recunoaștem că vreme de douăzeci de ani se mărginește în definitiv să varieze aceeași formulă. Abia în ultimele sale opere se întrezărește ceva nou: trăind la New York, renunță la compozițiile esențialmente statice pe care le realizase pînă atunci, pentru a traduce dinamismul trepidant al marelui oraș. Nu-și reneagă însă principiile, și rigoarea îi rămîne nealterată.

Astfel, grație lui Mondrian și lui Kandinsky din anii 1910—1914, pictura abstractă înscrie, încă din epoca sa eroică, extremele între care nu va înceta să oscileze și să se dezvolte. De o parte, lirismul cvasidelirant, efuziunea vulcanică, scriitura plină de impetuozitate și strălucire; de cealaltă, refuzul oricărui romantism, grija măsurii celei mai stricte și a celui mai clar echilibru.

INDICE

Numele artiștilor analizați în detaliu (și cu unele lucrări reproduse) sînt culese cu caractere drepte.

Cu caractere *cursive* apar toți cei ce sînt doar menționați în text.

Precizările de mai sus sînt valabile și pentru trimiterile la pagini.

Aersten, Pieter 176
Albertinelli, Mariotto 112
Allegri (Antonio) vezi *Correggio*
Altdorfer, Albrecht *132*, 135, 136, *138*
Andrea del Castagno 51-53
Angelico, Fra *27*, 44-45, *50*, *51*, *106*
Antonello da Messina 60, *61*
Apelles, 11, 69
Arp, Hans 314, 315
Arpino, Cavaliere d' 154
Audran, Claude 194

Bakhuysen, Ludolf 183
Baldovinetti, Alesso 51, 67, 309
Baldung, zis Grien, Hans *132*, 136-137
Balla, Giacomo 294, *295*
Bandol, Jean de 73
Barbarelli (Giorgio), vezi *Giorgione*
Barbari, Jacopo de' 132
Bartolommeo, Fra 112
Baschenis, Evaristo 157
Bassano, Jacopo 125
Bastiani, Lazzaro 64
Bauchant, André 312, *313*
Baugin 157, *176*
Bazille, Frédéric *246*, 247
Beaumetz, Jean de 73
Beauneveu, André 73, 74
Bellechose, Henri *72*, 73
Bellegambe, Jean 80
Bellini, familia, 59, 117
Bellini, Gentile 62, *64*, *65*
Bellini, Giovanni *61*, 62-63, *65*, *118*, *124*, *125*
Bellini, Jacopo 40, 62, 116
Bellotto, Bernardo 203
Benković, Federiko 206
Benoist, Marie-Guilhelmine 227
Benvenuto di Giovanni 43
Berchem, Nicolaes 182
Berghe, Frits van den *306*, 307
Bernard, Émile 260
Bertin, Victor 236
Bertram, Maestrul 38, *39*, *99*
Beuckelaer, Joachim 176
Blake, William 216-217, *218*, *316*
Blanchard, Jacques 188
Bleyl, Fritz 300
Boccioni, Umberto 294
Boilly, Louis-Léopold 201
Bombois, Camille 312
Bonington, Richard-Parkes 219, *228*, *232*
Bonnard, Pierre *181*, *266*, *267*, 268—269, *297*
Bordone, Paris 120
Borrassá, Luis 96
Bosch, Hieronymus 93, 94-95, *143*, *147*, *148*, *170*, *297*, *316*
Botticelli, Sandro *53*, 68—69, *70*
Boucher, François 196-197, *200*, *252*
Boudin, Eugène *241*, 246
Bourdichon, Jean 79
Bouts, Dirk 87, 88—89, *90*, *92*, *101*, *142*
Bramante, Donato 56, 108
Braque, Georges *272*, 273, *276*, *278*, 280, *281*, *282*, *283*, *284*, 288—289, *290*
Broederlam, Melchior 73
Bronzino, Angelo 113
Brouwer, Adriaen 170—171
Brown, Ford Madox 222
Brown, John 216
Bruegel cel Bătrîn, Pieter *94*, 147—148—149, *170*, *181*, *235*, *297*
Brueghel 'al Infernului, Pieter 149
Brueghel de Catifea, Jan 166, 171
Brunel cel Tînăr, Jean 128
Brunelleschi, Filippo 46, 47, 48
Buonarroti (Michelangelo) vezi *Michelangelo*
Burne-Jones, Edward 222

Caliari (Paolo), vezi *Veronese*
Callot, Jacques 174
Calvert, Edward 217
Camoin, Charles 242
Campin, Robert 81, 85
Canaletto, Antonio 203, *204*
Cappelle, Johannes van de 183
Caravaggio *(Michelangelo Merisi)* 154—155, *156*, *157*, *173*, *185*, *189*, *193*, *198*
Cariani, Giovanni 120
Caron, Antoine *130*, 131
Carpaccio, Vittore 64—65
Carrà, Carlo 294, 295
Carracci, Annibale 189, 190, 193
Carrucci (Jacopo), vezi *Pontormo*
Cassatt, Mary 247
Castagno (Andrea del), vezi *Andrea del Castagno*
Cavallini, Pietro 28—29, *30*
Cellini, Benvenuto 127
Cézanne, Paul *247*, *251*, 256—257, *259*, *260*, *266*, *267*, *271*, *273*, *278*, *279*, *280*, *282*, *284*, *285*, *304*, *306*
Chagall, Marc 310, *316*
Champaigne, Philippe de *178*, *184*, 187, 188
Chardin, Jean-Baptiste *179*, *181*, 198—199, *200*, *205*, *236*, *237*, *289*
Charlet, Nicolas 238
Charton, Enguerrand *77*, 78
Chassériau, Théodore 234, *242*
Chirico, Giorgio de 295, *316*
Christus, Petrus 86—87, *88*
Cimabue 28, 29, *30*, *32*
Claesz, Pieter *176*, 177
Cleve, Joos van 145
Clouet, François 128—129, *130*
Clouet, Jean *128*, 129, *130*
Codde, Pieter 181
Coecke, Pieter 147
Coelho (Alonso Sánchez), vezi *Sánchez Coelho*
Colantonio 61
Constable, John *213*, 218—219, *220*, *232*, *247*
Corneille de Lyon 130, *131*
Corot, Jean-Baptiste *177*, *197*, *202*, 236—237, *238*, *239*, *240*, *241*, *246*, *250*, *279*, *289*
Correggio *(Antonio Allegri)* *89*, 114—115, *124*, *179*, *226*, *234*
Cosimo (Piero di), vezi *Piero di Cosimo*
Cossa, Francesco del 60
Costa, Lorenzo 114
Cotăn, Sánchez 157, 176
Cotman, John Sell 219
Courbet, Gustave *159*, *225*, *231*, *236*, 240—241, *243*, *246*
Cousin, Jean *126*, 127
Couture, Thomas 242, 245
Cox, David 219
Cozens, Alexander 218

Cozens, John-Robert 218
Cranach cel Bătrîn, Lucas *132*, 138–139
Cranach cel Tînăr, Lucas 139
Credi (Lorenzo di), vezi *Lorenzo di Credi*
Crivelli, Carlo 59
Crome, John 218
Cross, Henry-Edmond 259, *271*
Cuyp, Aelbert 182, 183

Dali, Salvador 316
Dalmau, Luis 96
Daubigny, Charles 235
Daumier, Honoré *229*, 238–239, *240, 245, 298*
David, Gerard 142–143
David, Louis 224–225, *226, 228, 229, 230*
Decamps, Alexandre 233, 234
Decourt, Jean 130
Degas, Edgar *215, 234, 243, 247*, 254–255, *257, 264, 266, 267, 269*
Delacroix, Eugène *200, 214, 215, 219, 225, 228, 229, 231*, 232–233, *234, 235, 239, 240, 242, 252, 262*
Delaunay, Robert 284, *285*, 292, *293, 302, 303, 319*
Denis, Maurice *266*, 267
Derain, André *270*, 271, *272, 273*, 278–279, *282*
Desportes, François 197
Desvallières, Georges 242
De Troy (François), vezi *Troy*
Devis, Arthur 210
Diaz, Narcisse-Virgile 235
Dombet, Guillaume 76, 78
Domenico Veneziano *44*, 50, *51, 52, 54, 106*
Donatello 46, 47, 53, 58, 60, 110
Dongen, Kees van 273, 279
Doni (Paolo), vezi *Uccello*
Dossi, Dosso 115
Dou, Gerard *177*, 180, *181*
Doyen, Gabriel 200
Dubois, Ambroise 131
Dubreuil, Toussaint 131
Duccio di Buoninsegna 32–33, *34*
Duchamp, Marcel 285, *294*, 314
Dufy, Raoul 273, 276–277
Dujardin, Karel 183
Dumoutier, Daniel 130
Duplessis, Joseph 200
Dupré, Jules 235
Dürer, Albrecht *103, 113, 129*, 132–133, *135, 136, 138, 139, 140, 145, 147, 174*
Duval, Marc *130*, 131
Duyster, Willem-Cornelisz 181
Dyck, Anthonis van *166*, 168–169, *172, 193, 210*

Elsheimer, Adam 156, *174*
Engelbrechtsz, Cornelis 147
Ensor, James 296–297, *300, 306*
Ernst, Max 315, 316
Eyck, Hubert van 81, 83, *85, 86, 87, 88*
Eyck, Jan van *27, 61, 73, 80*, 81–82–83, *85, 86, 87, 88, 89, 97, 143, 164*

Fabius Pictor 12
Fabritius, Carel 176, 177, *178*
Fantin-Latour, Henri 242, *243*
Feininger, Lyonel 303, *304*
Feti, Domenico 204
Floris, Frans 146
Fouquet, Jean 74–75, 76–77
Fouquières, Jacques 187
Fragonard, Jean-Honoré 200–201
Francesco di Giorgio 43
Francke, Maestrul *98*, 99
Fréminet, Martin 131
Friedrich, Caspar David 223
Friesz, Othon *270*, 272, *273*
Froment, Nicolas *77*, 78–79
Frueauf cel Bătrîn, 102, *103*
Fuseli, Henry 216, *219*
Fyt, Jan 176

Gainsborough, Thomas *212*, 213, *219*
Gauguin, Paul *251*, 260–261 *263, 264, 266, 267, 271, 272 297, 300*
Geertgen tot Sint Jans 88, 89
Gellée (Claude), vezi *Lorrain (Claude)*
Gentile da Fabriano 40, *41, 43, 44, 51*
Gentileschi, Orazio 156
Gérard *(François, baron)* 226
Géricault, Théodore *225, 226, 227*, 228–229, *232, 238*
Ghiberti, Lorenzo 48, 51
Ghirlandajo, Davide 67
Ghirlandajo, Domenico 67, *110*
Giorgione *(Giorgio Barbarelli) 63*, 116–117, *118, 120, 125, 179, 195, 244*
Giotto di Bondone *29*, 30–31, *33, 34, 35, 40, 46*
Girard d'Orléans 38, *39*
Girodet-Trioson, Anne-Louis 226, *227*
Girtin, Thomas 218
Gleizes, Albert 283
Goblen, Van 187
Goes, Hugo van der *67*, 89, 90–91
Gogh, Vincent van *251*, 262–263 *264, 266, 271, 272, 296, 297, 300, 304*
Gonçalves, Nunho (Nuño) 97
Gossaert, Jan *143, 144*, 145, *146*
Goya, Francisco de *94*, 208–209, *232, 238, 239, 298*
Goyen, Jan van 182, *183*
Gozzoli, Benozzo 51, *106*
Graf, Urs 137
Grandville 238
Greco, El *125*, 152–153, *160, 299*
Greuze, Jean-Baptiste 199, 200, *226*
Grien (Hans Baldung), vezi *Baldung Grien*
Gris, Juan 282–283
Gromaire, Marcel 308
Gropius, Walter 304
Gros, Jean-Antoine *224*, 227 228, *229*
Grünewald, Mathias *132*, 133, 134–135
Guardi, Francesco 204–205
Guardi, Gianantonio 204
Guérin (Pierre, baron) 227, 228
Guido da Siena 28, *29*
Guillaumin, Armand 247
Guys, Constantin 229

Hals, Frans *170*, 172–173, *180, 241, 245*
Heckel, Erich 300
Heda, Willem Claesz *176*, 177
Heem, Davidsz de 176, 177
Heemskerck, Martin van 146
Helst, Bartholomeus van der 173

Hemessen, Jan van 144
Herlin, Friedrich 102, 103
Hesdin, Jacquemart de 74
Heyden, Jan van der 203
Highmore, Joseph 210
Hilliard, Nicholas 210
Hobbema, Meindert *182*, 183, *218*
Hogarth, William *205*, 210–211, *212*, *218*
Holbein cel Bătrîn, Hans 140
Holbein cel Tînăr, Hans *129*, *132*, 140–141, *150*
Honthorst, Gerard van 156
Hooch, Pieter de 181
Hoppner, John 215
Huguet, Jaume 96
Hunt, William Holman 222

Ingres, Dominique *209*, *225*, *227*, 230–231, *234*, *240*, *254*, *255*, *286*
Isenbrant, Adriaen 143

Jawlensky, Alexej (von) 302, *303*
Jones, Inigo 210
Jongkind, Johan-Barthold *236*, 246
Jordaens, Jacob, 167, *170*
Juanes, Juan de 151
Justus (Joos) din Gand 90

Kalf, Willem 177
Kandinsky, Wassily 302, *304*, 318, *319*, *320*
Kirchner, Ernst-Ludwig 300, *301*
Klee, Paul *302*, 303, 304–305 *315*, *316*, *317*
Kneller, Gottfried 210
Kokoschka, Oskar 301
Koninck, Philips 182, *183*
Kupka, Frank 319
Kutter, Joseph 307

La Fresnaye, Roger de 285
Lagneau, Pierre 130
Lancret, Nicolas 196
Landseer, Edwin 222
Largillière, Nicolas de 193, *197*
Lastman, Pieter Pietersz 174
La Tour, Georges de *157*, 184–185, *186*, *190*
La Tour, Maurice-Quentin de 197, 198
Laurana, Francesco da 61
Laurencin, Marie 311
Lawrence, Thomas 215, *216*, *232*
Le Brun, Charles *184*, *188*, 192, *193*
Léger, Fernand 284, *285*, 290–291, *292*
Leighton, Frederick 222
Lely, Pieter 210
Lemoine, François 193
Le Nain, Antoine 186
Le Nain, Louis *179*, *184*, 186–187
Le Nain, Mathieu 186
Leonardo da Vinci *46*, *66*, *70*, *71*, *95*, 104–105, *108*, *110*, *111*, *112*, *114*, *116*, *126*, *140*, *143*, *220*
Le Sueur, Eustache *184*, 188
Leyster, Judith 181
Lhote, André 285
Limbourg, Pol de 73
Limbourg (Pol, Jean și Armand de) 74, *83*
Linard 176
Linnell, John 217
Lippi, Filippino *47*, 70
Lippi, Filippo 50, 51, *68*, *70*
Lochner, Stephan *39*, 100–101
Longhi, Pietro 205
Lorenzetti, Ambrogio 36–37
Lorenzetti, Pietro 35, *36*
Lorenzo di Credi *66*, 71
Lorenzo Monaco 40, *44*, *50*
Lorrain, Claude *184*, *188*, 189, *218*, *220*
Lotto, Lorenzo, 121
Lucas van Leyden *146*, 147, *174*
Luce, Maximilien 259
Luciani (Sebastiano), vezi *Sebastiano del Piombo*
Luini, Bernardino 114
Lyss, Jan 204

Mabuse, vezi *Gossaert*
Macke, August *302*, 303, *304*
Magnasco, Alessandro 204
Maestrul altarului Sf. Petru 29
Maestrul altarului din Třebon 38, 39
Maestrul E.S. 94
Maestrul Fecioarei din Benediktbeuren *98*, 99
Maestrul manuscrisului Registrum Gregorii 20
Maestrul Orelor lui Boucicaut 83
Maestrul Portretelor familiei Bicker 146
Maestrul altarului Sfîntului Bartolomeu 101, 102
Maestrul Sfîntului Gheorghe 96
Maestrul Sfintei Veronica 98
Maestrul Sfîntului Sebastian 80
Maestrul tabloului Virgo inter Virgines 86, 87
Maestrul Morții Mariei, vezi *Cleve (Joos van)*
Maestrul Vieții Mariei 100, 101
Maestrul legendei Sfintei Ursula 101
Maestrul de la mînăstirea Osservanza 43
Maestrul legendei Sf. Gilles 80
Maestrul de la Saint-Jean-de-Luze 80
Maestrul de pe Rinul Mijlociu 98
Maestrul de pe Rinul de Sus 98
Maestrul din Flémalle 81, 84–85
Maestrul din Moulins 78–79, *90*
Maestrul din Werden, vezi *Maestrul Vieții Mariei*
Maestrul din 1456 76, *80*
Magritte, René 316
Maler, Hans 103
Malevici, Kasimir 319, *320*
Malouel, Jean 72, *73*
Mander, Carel van 172
Manet, Édouard *159*, *209*, *241*, *242*, *243*, 244–245, *246*, *252*
Manfredi, Bartolomeo 156
Manguin, Henri-Charles 242, *270*
Mantegna, Andrea *56*, 58–59, *60*, *62*, *63*, *64*, *102*, *114*, *124*, *132*, *174*
Manuel Deutsch, Niklaus 137, *139*
Marc, Franz 302–303
Marcoussis *(Louis Markous) 282*, 283
Marieschi 204
Marmion, Simon 80
Marquet, Albert *242*, *251*, 272, *273*, 279
Marshall, Ben 214
Martini, Simone *33*, 34, *35*, *42*

Masaccio, Tomaso *40*, *42*, *44*, 46—47, *48*, *49*, *50*, *52*, *54*, *55*, *70*, *154*
Masolino, Tomaso *42*, 46
Masson, André 316
Matisse, Henri *242*, *251*, 270, *271*, *272*, *273*, 274—275, *276*, *300*, *302*
Mazzola (Francesco), vezi *Parmigianino*
Melozzo da Forli 56
Memling, Hans *64*, *91*, 92—93, *142*
Merisi (Michelangelo), vezi *Caravaggio*
Metsu, Gabriel 176, *181*
Metsys (Massys) Quinten *142*, 143, *144*, 145
Metzinger, Jean 283
Michallon 236
Michelangelo *(Michelangelo Buonarroti) 57*, *67*, *103*, *108*, *109*, 110—111, *113*, *120*, *122*, *126*, *227*, *229*
Michelozzo 45
Mignard, Pierre *184*, *188*, 192
Millais, John Everett 222
Millet, Jean-François 235, *250*
Miró, Joan 316—317
Modigliani, Amedeo 309
Mondrian, Piet 319, 320
Monet, Claude 246, *247*, 248—249, *250*, *251*, *252*, *254*, *256*, *258*, 311
Monnier, Henry 238
Moor (Anthonis), vezi *Moro*
Morales, Luis de 151
Morandi, Giorgio 295
Moreau, Gustave 242
Moreau, Louis 237
Morisot, Berthe 247
Morland, George 214
Moro, Antonio 150, *151*
Morris, William 222
Moser, Lucas 99, *100*
Mueller, Otto 300
Multscher, Hans 100
Munch, Edvard *296*, 297, *300*
Murillo, Bartolomé Esteban *151*, 159, *162*

Nattier, Jean-Marc 196, *197*
Negretti (Jacopo), vezi *Palma cel Bătrîn*
Neithart (Mathis), vezi *Grünewald*
Neroccio de' Landi 43
Nikolaus de Hagenau 134
Nolde, Emil *300*, 301
Noort, Adam van 167

Old Crome, vezi *Crome (John)*
Orley, Bernard van 146, *147*
Ostade, Adriaen van 181
Oudry Jean-Baptiste 197

Pacher, Michael 101, 102
Palamedesz, Anthonie 181
Palladio, Andrea 124, *214*
Palma cel Bătrîn *(Jacopo Negretti)* 120
Palma cel Tînăr (Jacopo Negretti) 119
Palmer, Samuel 217
Palmezzano, Marco 56
Panini 202
Pantoja de la Cruz, Juan 150
Parmigianino *(Francesco Mazzola)* 115, *122*
Pasture (Roger de la), vezi *Weyden (Rogier van der)*
Pata 241
Patenir, Joachim 143—144, *145*
Pater, Jean-Baptiste 196
Patinir (Joachim), vezi *Patenir*
Pechstein, Max 300
Permeke, Constant 306, *307*, *308*
Perréal, Jean 79
Perugino *(Pietro Vannucci)*, *53*, *66*, 106—107, *108*, *112*, *114*
Piazzetta, Giovanni—Battista 206
Picabia, Francis 314, 315
Picasso (Pablo Ruiz) *278*, *280*, 281, *282*, *283*, *284*, 286—287, *288*, *316*, *317*
Piero della Francesca *50*, *51*, 54—55, *56*, *60*, *61*, *63*, *106*
Piero di Cosimo 71
Pinturicchio, Bernardino 107
Piranesi 202
Pisanello, Antonio 40—41, *60*, *72*
Pissarro, Camille *246*, *247*, 250—251 *254*, *256*, *259*, *260*, *313*
Pissarro, Lucien 259
Pizzolo, Niccolò 58
Pleydenwurff, Hans 102—103
Pollaiuolo, Antonio 53, *56*, *66*, 68
Pollaiuollo, Piero 53
Polignot 11, *13*
Pontormo *(Jacopo Carrucci)* 112, 113
Porcellis, Jan 183
Potter, Paulus 183
Pourbus cel Tînăr, Frans 131, *187*
Poussin, Nicolas *131*, *157*, *184*, *188*, *189*, 190—191, *192*, *196*, *224*, *225*, *227*, *229*, *230*, *235*, *236*, *279*
Primaticcio, Francesco *126*, 127
Prud'hon, Pierre-Paul 227, *232*, *234*
Pucelle, Jean 74
Puvis de Chavannes, Pierre *234*, 242, *260*, *267*
Puy, Jean 270

Quarton (Enguerrand), vezi *Charton*
Quesnel, François 130, *131*

Raeburn, Henry 214—215
Raffet 229
Ramsay, Allan 215
Ranson, Paul 266
Rafael (Raffaello) Sanzio *75*, *106*, *107*, 108—109, *110*, *112*, *120*, *121*, *122*, *124*, *125*, *126*, *189*, *223*, *227*, *230*, *234*, *244*, *253*, *278*
Redon, Odilon 266, *316*
Regnault, Jean-Baptiste 226, *227*
Rembrandt (Harmensz van Rijn) *156*, *157*, *173*, 174—175, *177*, *178*, *179*, 182, *183*, *185*, *190*, *228*, *232*, *235*, *238*, *299*
Renoir, Auguste *179*, *181*, *213*, *241*, *246*, 252—253, *254*, *255*, *257*, *258*, *269*, *279*, *306*
Reymerswaele, Marinus van 144, *145*
Reynolds, Joshua *179*, 212, *213*, *215*, *232*
Ribalta, Francisco 158
Ribera, José de *156*, 158
Ricci, Sebastiano 206
Riccio 58
Rigaud, Hyacinthe 193

Robert, Hubert *200*, *201*, 202
Roberti, Ercole de' 60
Robusti (Jacopo) vezi *Tintoretto*
Rodin, Auguste 229
Romano, Giulio 122, *124*, *125*, *126*
Romney, George 214, 215
Rossetti, Dante-Gabriel 222
Rosso, Giovanbattista 126
Rouault, Georges 242, 298–299
Rousseau, Théodore *183*, 235, *236*
Rousseau («Vameșul»), Henri 311, *312*, *313*
Roussel, Ker-Xavier 266
Rowlandson, Thomas 218, *232*,
Rubens, Peter Paul *131*, *148*, *149*, 164–165, *166*, *167*, *168*, *169*, *170*, *171*, *172*, *183*, *187*, *188*, *190*, *193*, *194*, *195*, *200*, *209*, *225*, *227*, *228*, *232*, *241*, *252*
Rubliov, Andrei 27
Ruisdael, Jacob Isaacksz 182, 183, *213*, *218*
Runge, Philipp Otto 223
Russolo, Luigi 294
Ruysdael, Salomon van 182

Saenredam, Pieter Jansz 176–177
Sánchez Coelho, Alonso *150*, 151
Sandly, Paul 218
Sano di Pietro *42*, 43
Saraceni, Carlo 156
Sarto, Andrea del 112, *113*
Sassetta *(Stefano di Giovanni)* 42, *43*
Scheffer, Henri 242
Schiavone, Andrea 122
Schmidt-Rottluff, Karl 300
Schongauer, Martin *102*, 103, *132*
Schwitters, Kurt 315
Scorel, Jan van 146, *147*
Sebastiano del Piombo *(Sebastiano Luciani)* 120
Seghers, Hercules 182, *183*
Sêraphine, Louis 312
Serodine, Giovanni 156
Sérusier, Paul 266, *267*
Seurat, Georges *251*, 258–259, *262*, *266*, *285*, *303*
Severini, Gino 294
Sickert, Walter Richard 222
Signac, Paul *258*, 259, *262*, *271*
Signorelli, Luca *45*, 56–57, *106*
Simone Martini, vezi *Martini*
Sisley, Alfred *246*, *250*, 251, *258*
Smet, Gustave de 306–307
Snyders, Frans 166, *176*
Sodoma (Giovanni Bazzi) 107
Solana, José Gutiérrez 296
Solario, Andrea 114
Soutine, Chaïm 308, *309*, *310*
Spagnelletto (lo), vezi *Ribera*
Spranger, Bartholomäus 146
Squarcione 58, *60*
Steen, Jan 180, *181*
Stoskopff, Sebastian 176
Stroganovii, 27
Strozzi, Zanobi 45
Stubbs, George 214
Suttermans, Joos 166
Swanenburgh, Isaac Claesz van 174

Tadema, Alma 222
Tanguy, Yves 315
Teniers cel Tînăr, David 171
Ter Borch, Gerard 180, *181*
Terbrugghen, Hendrick 156, *178*
Teodoric din Praga 39
Teofan Grecul 27
Thornhill, James 210, *211*
Tiepolo, Giambattista *200*, 206-207
Tiepolo, Giandomenico 207
Tintoretto *(Jacopo Robusti) 118*, 122–123, *124*, *125*
Tischbein, Wilhelm 223
Tițian *(Tiziano Vecellio) 63*, *75*, *116*, *117*, 118–119, *120*, *122*, *124*, *164*, *168*, *174*, *179*, *188*, *207*, *209*, *230*, *244*, *245*, *252*
Tocqué, Louis 197
Torriti, Jacopo 29
Toulouse-Lautrec, Henri de 264–265, *266*, *286*, *300*
Troost, Cornelis 181
Troy, François de *196*, 197
Tura, Cosimo 60
Turner, William *189*, *218*, 220–221, *243*, *247*
Tytgat, Edgar 307, *310*

Uccello (Paolo Doni) 48–49, *52*, *53*, *54*, *58*
Ușakov, Semion 27
Utrillo, Maurice 313

Valadon, Suzanne 313
Valenciennes, Pierre-Henri 236, *237*
Valentin de Boullongne *156*, 157
Valtat, Louis 270
Van de Cappelle; van Cleve; van Dongen; van Dyck; van Eyck; van Goblen; van der Goes; van Gogh; van Goyen; van Heemskerck; van der Helst; van Hemessen; van der Heyden; van Honthorst; van Mander; van Noort; van Orley; van Ostade; van de Velde; van der Weyden: pentru toate aceste nume vezi ordinea alfabetică
Vannucci (Pietro), vezi *Perugino*
Vasari, Giorgio 48, *52*, *81*, *113*, *115*, *116*
Vecchietta (Lorenzo di Pietro) 43
Vecellio (Tiziano), vezi *Tițian*
Velázquez, Diego *156*, 162–163, *169*, *190*, *208*, *243*, *245*
Velde, Adriaen van de 182
Velde, Esaias van de 182
Velde cel Tînăr, Willem van de 183
Veneziano (Domenico), vezi *Domenico Veneziano*
Vermeer, Jan *87*, *156*, *177*, 178–179, *181*, 183
Vernet, Joseph 202, *237*
Veronese *(Paolo Caliari) 123*, 124–125, *207*
Verrocchio, Andrea 66, *67*, *68*, *71*, *104*, *106*
Vien, Joseph-Marie 224
Vigée-Lebrun, Élisabeth 200-201
Villatte, Pierre 78
Villon, Jacques 284, *285*, 293, *294*
Vitruvius (Marcus Pollio) 214
Vivarini, Bartolomeo 59
Vivien, Joseph 193
Vivin, Louis 312
Vlaminck, Maurice de 270–271, *272*, *273*, 279, *296*, *298*, *300*
Vlieger, Simon de 183
Vos, Cornelis de 166
Vos, Paul de 166, *167*

E destul de temerară încercarea de a realiza, într-un singur volum, o *Istorie a picturii* care să-l conducă pe cititor de la primele manifestări de artă rupestră pînă la cele mai recente produse ale artei abstracte. A fost necesar să se urmărească liniile mari ale acestei evoluții, avînd grijă totodată ca ponderea principală să o aibă personalitatea artiștilor și analiza operei lor.

Aproape șase sute de artiști sînt situați în perspectiva lor istorică și mai bine de trei sute dintre ei sînt amănunțit studiați cu ajutorul unui corp de ilustrații de o amploare fără precedent: *1000 de reproduceri în culori.*

336 pagini
1000 de reproduceri
în culori

ANGE
LVS
TORES